EDT

GLENN GOULD

NO, NON SONO UN ECCENTRICO

Interviste e montaggio a cura di
BRUNO MONSAINGEON

Prefazione di ENZO RESTAGNO





Biblioteca di cultura musicale

Improvvisi

1

Titolo originale: Non, je ne suis pas du tout un excentrique

Traduzione: Carlo Boschi

19, via Alfieri - 10121 Torino
ISBN 88-7063-050-1

GLENN GOULD

NO, NON SONO UN ECCENTRICO

Interviste e montaggio a cura di
BRUNO MONSAINGEON

Prefazione di ENZO RESTAGNO



Indice

Ascoltando Glenn Gould

Il Maestro entra e avanza verso il centro del palcoscenico dove spicca la sagoma lucida e scura del pianoforte. La sala è gremita, il contatto fisico fra gli spettatori può raggiungere livelli fastidiosi, fa caldo, ogni scricchiolio di sedia e ogni starnuto sono colpi mortali inferti alla ricerca di concentrazione. Nell'aria c'è grande tensione, il Maestro possiede molto carisma, tra lui e il pubblico si stabilisce il feeling, inizia la performance. Sentimento di attesa per le prestazioni virtuose, sentimento di meraviglia: in fondo lui sfida l'impossibile, rischia continuamente l'errore, in quell'atmosfera circense fa la figura di un clown divino.

Non dico che sia male, in fondo quei clown sono divini perché trascinano la coscienza del pubblico verso l'alto, ma verso quali cieli? A esplorarli si resta un poco sgomenti: spesso sono orizzonti di banalità, eccitazioni intense ma fugaci, e se proprio la musica che emana da quel pianoforte vi ghermisce, invece di restarvene inchiodati al fondo di quella tinozza di velluto vorreste fuggirvene affinché possa continuare, quella musica, a risuonarvi tra i polsi e le tempie, eternizzando quell'intimo delirio dell'intelletto e del cuore.

Andare a concerto vuol dire piegarsi alla necessità di entrare a far parte del pubblico; un sociologo da strapazzo concluderebbe che la musica tribalizza, ma è vero piuttosto il contrario. Se non soggiacete alle distrazioni del pubblico ogni lembo di musica vi invita a dimenticare quello che vi circonda, a sognare di essere lontano.

Ad onta delle statistiche che segnalano incrementi del pubblico, come rito sociale ed economico il concerto è in declino perché vissuto a un certo livello di cultura e di sensibilità è un rito assurdo e fastidioso dal quale si desidera dissociarsi.

Non sapevo come la pensava Glenn Gould al riguardo — alcuni anni fa i suoi scritti ancora non erano di moda —, ma sentivo un'attrazione profonda per le sale semivuote, per quelle serate mezzo fallite che richiamavano in sala pochissime persone, per le prove a porte chiuse dove si poteva circolare a piacimento nella sala buia e deserta, per qualche serata all'aperto in cui ci si poteva ritirare sugli spalti più lontani di gradinate interminabili e restarsene soli in contemplazione della musica fumando una sigaretta dopo l'altra. In quelle circostanze avevo la sensazione di riscoprire le musiche che stavo ascoltando; mi sembrava che sbucassero da un orizzonte la cui vischiosità ne aveva sempre alterato i profili. Finalmente potevano risuonare integre e intatte! Non parlavo mai delle mie idiosincrasie di ascoltatore, che per una sorta di autocensura tendevo a considerare un capriccio un po' snobistico, frutto forse di una deformazione professionale, finché alcuni anni fa lessi come la pensava Glenn Gould, che avevo avuto occasione di ascoltare in un concerto una trentina di anni prima. Era una di quelle serate semideserte e la sala, quella bellissima del Conservatorio di Torino, in cui si esibiva quel bizzarro pianista accovacciato su uno stravagante seggiolone, poteva essere un luogo quasi ideale. Confesso che non ne seppi approfittare e me ne tornai a casa soltanto con l'impressione di aver ascoltato un personaggio intrigante e musicalissimo. Un po' poco per essere passato accanto a Glenn Gould, ovvero accanto a uno dei personaggi più intensamente mitizzati della vita musicale del nostro tempo, ma l'azione mitica si esercita a distanza e allora vorrei tentare di percorrere a ritroso quel cammino.

La carriera pubblica di Glenn Gould iniziò nel 1947 con un concerto tenuto a Toronto e terminò la sera del 28 marzo 1964 alla Orchestra Hall di Chicago, dove il pianista ormai celebre tenne il suo ultimo concerto. Fino al 4 ottobre 1982, quando sarebbe morto per una emorragia cerebrale, Gould restò in contatto con il mondo della musica soltanto attraverso i suoi dischi, ma anche gli altri contatti erano alquanto ridotti. È noto che aveva finito con lo scambiare la notte per il giorno vivendosene tappato in casa come in un rifugio. I contatti con il mondo erano perlopiù notturni e telefonici. Gould usciva di notte con la sua auto sulla quale aveva fatto installare un radiotelefono, per interminabili escursioni durante le quali sostava in lunghe conversazioni telefoniche con amici lontanissimi. Viveva appartato e solitario, ma gli piaceva comunicare con l'intento di dimostrare quanto fosse fertile la sua solitudine e di quali fervori fosse popolato il suo silenzio.

L'interazione tra dischi e presenza fisica lui l'aveva trionfalmente spezzata, il che voleva dire alimentare e far crescere la sua fama senza mai comparire in pubblico. In confronto gli altri concertisti, anche quelli più illustri, sembravano presi nella trappola micidiale dei manager, come a dire: fai i dischi per consolidare la tua reputazione e compari in pubblico per incrementare la tua diffusione discografica. Che tale sinergia assomigli a una sorta di perversa spirale lo si comprende benissimo durante i festival, allorché le vetrine dei negozi esibiscono le copertine dei dischi con i medesimi nomi e i medesimi volti che spiccano sulle affiche pubblicitarie: due specchi posti uno di fronte all'altro riflettono, si sa, serie di immagini che si inseguono all'infinito.

Glenn Gould non poteva cadere in questa trappola perché aveva immediatamente compreso il carattere retrospettivo, superato e perdente del rituale concertistico, e quello futuribile, incalzante, pieno di sconfinate virtualità dell'incisione su disco. Naturalmente non si trattava solo di scegliere tra due forme di comunicazione, ma di un modo di pensare la musica destinato a produrre una congenialità superiore a tutte le altre, proprio verso l'incisione su disco. Glenn Gould era persuaso che le esecuzioni migliori fossero quelle che si costruiscono nella sala di registrazione e nel suo caso era assolutamente vero. Non bisogna dimenticare tuttavia che questa convinzione era il risultato di un modo di intendere la vita e la musica praticato giorno per giorno e portato a compimento durante la registrazione.

La grande avventura cominciò nel 1950 quando Glenn entrò per la prima volta in uno studio di registrazione. Iniziò allora quello che lui stesso definì il suo «romanzo d'amore con il microfono», e fu lì che, ascoltando la registrazione effettuata con un mediocre pianoforte, Glenn provò a filtrare i bassi di 100 periodi e a portare gli acuti fino a 5000. Il risultato gli parve così straordinario da indurlo a esclamare che «la carità della macchina si era interposta fra la fragilità della natura e la visione di una concezione ideale».

Quella prima incursione nel mondo della registrazione costituisce il preludio all'evento storico che si produce nel 1955: nel mese di giugno di quell'anno Glenn entra nel vecchio studio della CBS di New York per registrare le *Variazioni Goldberg*. Ne uscirà un disco che rappresenta il documento più celebre, più mitico e più stupefacente prodotto dalla moderna industria culturale, un disco che nel volgere di qualche stagione farà di Gould un personaggio di fama mondiale, un disco che a trentaquattro anni di distanza non ha perso

nulla del suo potere di irradiazione, sembra anzi averlo accresciuto. Si schiudeva una carriera travolgente, ma in quella trappola della sinergia tra dischi e concerti pubblici che abbiamo cercato di descrivere Gould si sarebbe dibattuto solo per nove anni: il distacco, nel 1964, sarebbe stato irrevocabile.

Indagare le ragioni che indussero Gould a quella scelta è un'impresa quanto mai fruttuosa dalla quale ancor oggi si può apprendere molto; quelle ragioni si propagano infatti molto lontano ed è da quella distanza che si misurano la ricchezza e l'originalità delle proposte.

Il gran rifiuto di Gould si basa innanzitutto su ragioni negative che derivano in maniera rigorosamente deduttiva da quell'insofferenza per il concerto pubblico. L'atmosfera della sala da concerto con tutti i suoi disagi e le sue tensioni, con il suo esibizionismo clownesco, instaura tra l'interprete e il pubblico una sorta di correità circense. Simboli di questo costume sottilmente perverso sono per Gould l'opera italiana e la corrida, luoghi dove viene coltivato con ferocia neppure troppo dissimulata il gusto per il rischio mortale. La repulsione per un costume del genere potrebbe essere un fatto personale, una vera e propria idiosincrasia del musicista Gould, ma le conseguenze che egli sa trarne sono inoppugnabili. Da un costume siffatto, fondato sulla glorificazione dell'esibizione — e chi volesse chiamare in causa un avvocato perversamente intelligente, un antiGould dall'eloquenza ispirata e filosoficamente aguzza, non avrebbe che da leggere l'*Essai sur la virtuosité* di Vladimir Jankélévitch — discende come conseguenza inevitabile l'immobilità e la ristrettezza del repertorio. I virtuosi possono diventare sempre più bravi, inventare tripli o quadrupli salti mortali, ma il terreno sul quale applicarsi resta sempre il medesimo e il pubblico continuerà ad ascoltarli e ad applaudirli soltanto se mostreranno ogni volta superbamente come si fa a evitare di rompersi l'osso del collo. Questo non significa che Gould non abbia stima per i grandi virtuosi; singolarmente simpatico è per esempio l'incontro che ebbe con Rubinstein in occasione di un concerto tenuto dal pianista polacco a Toronto nel 1960. L'incontro fu riferito undici anni dopo in un brillante articolo in cui i due pianisti dialogano con stima e simpatia reciproche. Naturalmente i loro pensieri sono agli antipodi e Rubinstein sostiene la necessità di un rapporto spontaneo e immediato, non solo nella sala da concerto ma anche in quella di registrazione, con la realtà per lui altamente stimolatrice del pubblico.

Il repertorio ristretto e inamovibile coltivato dalla vita concertistica conduce a una ipostasi dei valori musicali, e questo irrigidimen-

to della personalità culturale dell'ascoltatore viene indagato da Gould con rara sottigliezza. Ipostasi dei valori musicali, demandati a una ristretta cerchia di classici, significa progressiva abdicazione dalla propria facoltà di giudizio critico, impossibilità di giudicare senza passare attraverso il cliché di quei valori ipostatizzati. Chiamando in causa van Megeeren, l'abilissimo falsificatore dei grandi pittori fiamminghi del passato, Gould costruisce una ben argomentata teoria che lui stesso definisce "Sindrome di van Megeeren". Si tratta di una geniale requisitoria contro la deformazione storicistica della nostra cultura che vede Gould accostarsi inconsapevolmente alle posizioni di Stravinsky e di Bartók, ovvero a quei maestri che più tenacemente si sono opposti al dilagare dello storicismo di matrice tedesca.

Il valore di un'opera viene colto dalla maggior parte dei musicofili colti attraverso una rete di relazioni storiche, ma anche definire il valore in base a un sistema di coordinate storiche più o meno complesse diviene un'ipostasi, un atto di fede nel feticcio della cultura storicistica che cela una sostanziale incapacità di valutazione soggettiva. La conseguenza è il deprimente conformismo del pubblico e della critica. Ecco perché i personaggi come van Megeeren o anche i più sbarazzini e improvvisati falsari della nostrana beffa di Livorno, vengono considerati pericolosissimi. Il rischio non è soltanto quello di ridicolizzare qualche accademico, ma di mettere in crisi l'intero sistema di valutazione e fruizione delle opere d'arte. Davanti a un mondo dominato da un conformismo schiacciante nel quale si può diventare critici autorevoli e accademici ampollosi senza capire nulla di musica o di arte, ma soltanto imparando a coniugare con destrezza le ricette della cultura storica, Gould si dissocia, sceglie la strada di un autentico anticonformismo che gli fa non solo apprezzare tutti i van Megeeren della storia, ma anche trattare Mozart e Beethoven con giudizi audacemente inconoclasti. Tali giudizi sono perfettamente motivati, come vedremo, ma c'è nel pronunciarli il gusto spiccato per la frase capace di scombussolare la sterminata legione dei conformisti.

Gould aveva un'enorme autorità: a partire da quelle *Variazioni Goldberg* del 1955, la sua fama non aveva fatto che crescere. Tutte le sue interpretazioni possedevano un'originalità e una profondità dalle quali si poteva dissentire, ma che alla fine costringevano anche l'ascoltatore più riluttante a inchinarsi. Sapeva benissimo di possedere quella particolare autorità che non viene soltanto dalla bravura digitale ma anche dalla profondità del pensiero interpretativo, e di quella autorità fece uso mettendola al servizio di certe sue valutazioni paradossali.

Anche nei fatti, ovvero nelle predilette incisioni discografiche, il comportamento di Gould era non meno anticonformista. In fondo il dissidio tra esecuzioni dal vivo e incisioni discografiche, ovvero esecuzioni che risultano da un minuzioso lavoro di tagli e ricuciture operato su incisioni molteplici, continua a essere vivissimo. Non si tratta però di un dibattito estetico, ma semplicemente della riluttanza, più o meno consapevole, a voler accedere a quella condizione moderna dell'uomo tecnologico capace di forgiarsi un'estetica in sintonia con i dati del proprio tempo. Dopo una lunga esperienza di incisioni discografiche, dopo aver creato dischi celebri e aver riflettuto a lungo sulle modalità di questo tipo di operazioni, Gould ritenne di possedere gli elementi per tracciare una nuova estetica della produzione e dell'ascolto musicale, e pubblicò sulla rivista «High Fidelity» nel 1966 il saggio *La registrazione e le sue prospettive*. In questa fluviale dissertazione — alla quale un nutrito contrappunto di citazioni di autori come Aaron Copland, Milton Babbitt, McLuhan, poste a margine, conferisce un carattere dialettico — non solo viene affermata la priorità dell'estetica dell'incisione intesa come possibilità di superamento dei limiti dell'esecuzione contingente, ma vi si indaga la condizione attuale dell'ascoltatore onde prefigurarne l'evoluzione nell'orizzonte tecnologico. L'idea di perfezione assume per Gould le sembianze di un operare infinitamente perfettibile, di un travaglio che vive di illuminazioni e di meditazioni. È pertanto escluso che la perfezione possa coincidere, sul piano dell'interpretazione musicale, con la performance, fosse anche la più ispirata e felice. Si tratta di un'ideologia cara alla civiltà romantica ma radicalmente sconfessata dall'avvento della tecnologia, che offre all'artista, con la registrazione la possibilità di ascoltarsi, correggersi, migliorarsi. La cosiddetta "freddezza" dell'incisione, somma di vari momenti provenienti dal montaggio, non è altro che una petizione di principio della vecchia ideologia a corto di argomenti. Il montaggio diviene in questa nuova prospettiva tecnologica e critica il momento chiave dell'esperienza musicale, quello in cui l'artista in possesso di un autentico messaggio interpretativo avanza criticamente, confrontando e scegliendo varie ipotesi, verso l'ideale della perfezione. In questa prospettiva la macchina si umanizza, diviene, secondo l'espressione di McLuhan, veramente il prolungamento degli organi e dell'intelletto dell'interprete, ma questa evoluzione rivela tutta la sua grandezza nel momento in cui risulta applicabile anche all'altra metà del mondo musicale, ovvero al pubblico. Attualmente il pubblico si trova, secondo Glenn Gould, in una condizione di estremo degrado,

alla quale è giunto nel volgere di qualche secolo. Dalla condizione in cui esecutore e ascoltatore coincidevano, verificatasi nell'età rinascimentale, la vita musicale si è progressivamente impoverita con la separazione dei due ruoli. All'estremo di questo processo di separazione si hanno da una parte il virtuoso e dall'altra l'ascoltatore totalmente passivo e conformista. L'avvento di una tecnologia sempre più sofisticata, ovvero l'operazione del montaggio, affrontata direttamente dall'ascoltatore manipolando interpretazioni diverse, restituirebbe a quest'ultimo la possibilità di intervenire attivamente nei processi musicali. L'ascolto dei dischi, l'uso di registratori sempre più perfezionati, un uso sensibile del volume e una quantità di operazioni selettive sulla qualità stessa del suono costituiscono, secondo Gould, un approccio attivo con la materia musicale. Probabilmente nel delineare queste ipotesi il suo pensiero sfiora spesso pericolose utopie, ma quello che conta veramente è la prefigurazione di una cultura tecnologica, la tensione verso una condizione culturale in cui la macchina sia perfettamente integrata all'orizzonte umano. Le affermazioni di Gould, i suoi paradossi, le sue provocazioni, i suoi dialoghi e interviste con personaggi immaginari, vanno interpretati e messi in relazione tra loro. A giudicare dal successo che non solo i celebri dischi ma anche gli scritti da qualche anno riscuotono, sembra che tale processo di interpretazione sia già piuttosto avanzato, ma in quella fascinazione che tende a trasmutarsi in mito agisce qualcosa di profondo che va assolutamente svelato, il nucleo più prezioso dell'intera vicenda.

Gould dichiarò più volte di considerarsi l'ultimo puritano, dichiarava anche di considerare, tutto sommato, Mozart un compositore mediocre, morto non troppo presto ma troppo tardi, adorava la musica di Schoenberg e detestava quella romantica, aborriva il clima mediterraneo e amava invece quello del nord, prediligeva le composizioni di William Byrd e Orlando Gibbons, di Bach, dei virginalisti e dei clavicembalisti — quelle opere insomma non scritte espressamente per il pianoforte — oppure di Mozart e di Beethoven le prime Sonate soltanto.

Affermazioni capricciose? Gusti bislacchi? Originalità a tutti i costi? A crederlo si cadrebbe in grave errore: tra quel coacervo di predilezioni e repulsioni si dipana il filo di una formidabile coerenza. L'ultimo puritano, innamorato dei grandi silenzi del nord, dei cieli grigi e della luce fredda, scorge in quella natura austera l'ambiente ideale per formulare pensieri di superiore chiarezza. Sugli orizzonti gelidi non si hanno foschie, vapori, miraggi e seduzioni di sorta: tutto resta terso e puro, in una dimensione di assoluta trasparenza. Il pen-

siero della musica nascerà e si svilupperà nella chiarezza e nella trasparenza: si dipanerà come un armonioso gioco di linee e non attraverso grovigli e agglomerati. Di qui la preferenza per una concezione lineare e contrappuntistica, di qui la congenialità assoluta per Johann Sebastian Bach, di qui la diffidenza, quasi la repulsione, per quei tipi di scrittura che mirano all'agglomerato, al *fondu*, agli aloni, alle iridi, alle pedalizzazioni e di qui anche la diffidenza nei confronti della grande forma-sonata, dove il discorso musicale viene drammatizzato, con una sorta di iperevidenza teatrale, attraverso la opposizione dei temi. Sonate di Beethoven come la "Waldstein" o la "Appassionata" costituiscono con la loro maestosa drammaticità l'antitesi del mondo spirituale in cui Gould prediligeva abitare, e lo stesso criterio vale per le Sonate più tarde di Mozart, dove la drammatizzazione della forma diviene impellente. Da dove viene dunque la predilezione per le prime Sonate di Mozart e di Beethoven? Evidentemente dal fatto che nelle prime il procedimento di drammatizzazione della forma è ancora alquanto timido, tenuto a freno dal gusto rococò e dal proliferare dell'ornamentazione sotto la quale sopravvive una qualche reminiscenza del gusto polifonico, e nelle seconde dal particolare tipo di scrittura che con uno dei soliti paradossi Gould definisce simile alla trascrizione pianistica di un quartetto d'archi, perché il gioco delle linee, i contrappunti reali e virtuali non sono l'unico obiettivo della predilezione di Gould. Accanto a questi dati si colloca quel suo interesse vivissimo nei confronti di opere non scritte espressamente per il pianoforte e dei più svariati tipi di trascrizione da eseguire al pianoforte. Anche questa non è una stravaganza, ma l'espressione di un pensiero profondo, teso verso l'obiettivo di una quasi impossibile oggettività, polemicamente interpretabile come forma di antipianismo. Non c'è al mondo autore più pianistico di Chopin, e pianismo, come tutti sanno, significa una musica scritta in modo tale da cogliere e sviluppare pienamente le virtualità del suono del pianoforte. Si può essere certi che per questo tipo di scrittura Gould non mostrerà mai il minimo interesse, perché cedere alla lusinga del "pianismo" equivale a un compromesso con la sensualità del suono e questo, sia ben chiaro, è un dato che con l'agognata trasparenza di Gould non c'entra affatto. Portate sul pianoforte, le opere non espressamente scritte per questo strumento vengono deterse da qualsiasi compromissione sensuale, possono essere affrontate in una dimensione di superiore oggettività intellettuale. È una lezione superba che gli autori dei vaniloqui su Bach con il clavicembalo o con il pianoforte dovrebbero meditare!

Gould usava, per dirla con un termine corrente, un pianoforte "preparato" nel quale la preparazione consisteva nell'aver fatto avvicinare un poco i martelli alle corde. Lo strumento perdeva così un po' in potenza di suono ma acquistava in cambio una superiore snellezza di articolazione. Dopo quanto abbiamo osservato si può scorgere immediatamente come l'espediente tecnico fosse al servizio di quella visione musicale sorretta da un formidabile impulso verso l'oggettività: il massimo di articolazione per rendere il più chiaro possibile il gioco delle linee.

Il gioco delle linee, l'ideale della purezza, il rifiuto di ogni nuance capace di confondere la nettezza dei profili, di ogni impulso drammatico che conferisse un vigore parateatrale alla dialettica degli sviluppi, il vagheggiamento di una forma non dialettica come quella sonatistica ma aperta, capace di inventare i propri percorsi nell'atto stesso di procedere, come la forma della Variazione in Bach, in Schoenberg o nell'ultimo Beethoven, costituiscono l'ideale musicale di Gould; ma l'ideale dell'ultimo puritano, di questo silenzioso uomo del nord è trascendere attraverso l'esperienza musicale il peso della materia, la fisicità sonora, ancorché sensualmente allettatrice. E questo ideale di trascendenza e di purezza Gould ha saputo farlo valere con un'intensità alla quale nessun altro interprete è riuscito ad accostarsi. Basta ascoltare le sue *Variazioni Goldberg* per percepire questo appello irresistibile, ed è perfettamente comprensibile che da quell'ascolto sia nato e cresciuto uno dei miti più appassionanti della nostra vita musicale.

Enzo Restagno

Premessa

Era a Mosca, l'estate del 1965 — all'epoca avevo una portentosa memoria per le date —, il 26 luglio, un lunedì. Stavo svaligiando i negozi di dischi; un rublo al pezzo: è una cosa che stimola la curiosità, e uno strappo è permesso anche al bilancio di uno studente, quale io ero allora. In quell'ammasso di dischi — accatastati malamente, tutti con la stessa copertina intercambiabile e anonima, senza fotografie né commento — in cambio di quel modesto rublo, quasi per caso, ne trovai uno che avevo scelto solo perché mi interessava l'opera incisa; il nome dell'interprete, che conoscevo solo vagamente, non mi evocava nulla più di quanto avrebbero potuto forse suggerirmi i nomi di Guiomar Novaës o di Felicja Blumenthal, e non attrasse neppure la mia attenzione. Poi — solo qualche ora dopo l'acquisto — l'ascolto del disco e quella voce che mi sussurrava, dolce ma imperiosa: vieni e seguimi.

Era la prima volta che una registrazione mi dava con tanta forza la sensazione vertiginosa che il suo autore parlasse direttamente a me, e non solo al vasto uditorio di cui io, per caso, mi trovavo a far parte. Si apriva così una strada che mi consentiva di avvicinarmi a un'opera proteiforme di cui non supponevo ancora né l'esistenza né, ovviamente, le dimensioni.

Più tardi, lungo gli anni in cui conobbi e lavorai con Glenn Gould — ma, senza dubbio, ancor più dopo la sua morte —, quando ogni giorno divenne l'occasione per scoprire una nuova sfaccettatura del genio dell'uomo, dello scrittore e del musicista, mi sono chiesto qua-

le fosse la natura singolarissima dell'attrazione che il pubblico provava per lui e che va ben al di là del fascino che un interprete, un pianista, per quanto grande, esercita su un uditorio di melomani.

Da una parte la "melomania", la musica, se vogliamo, non definisce, non esaurisce l'ampia collezione di individui la cui esistenza è stata toccata nel profondo da Gould, non più di quanto la sua persona possa essere definita dal suo incomparabile genio pianistico. D'altra parte, avendo avuto Gould il coraggio di sacrificare le sperimentazioni effimere e retoriche del concerto abbandonando per sempre le scene per dedicarsi in solitudine a un'impresa ispirata alla solidificazione artistica e morale, il pubblico non ha più avuto accesso alla sua persona se non attraverso la sua opera registrata, senza conoscere in maniera diretta, ma presentandola malgrado tutto in forma divinatoria, l'esistenza di un'opera parallela.

Cosa c'è, dunque, di più o di diverso nella reazione di questo individuo che ha colto Gould, nell'emozione di questo anacoreta occasionale raccolto nella lettura o nell'ascolto dei suoi dischi in una splendida clandestinità? La differenza mi sembra che stia nel fatto che questo ascoltatore non è solo l'ammiratore servile di un interprete carismatico, ma piuttosto, nell'ascolto della sua musica, o nella lettura dei suoi scritti, il destinatario di una rivelazione che lo porta a partecipare a un sistema di pensiero. La differenza sta precisamente nel fatto che quell'ascoltatore, o quel lettore, è un gouldiano, e nel fatto stesso che un'aggettivazione è possibile. Eppure, suggerendo che si può essere perfettamente gouldiano come proustiano, wagneriano o nietzschiano, utilizzo termini di riferimento che si rivelano inesatti, poiché l'opera letteraria, compositiva e filosofica di Glenn Gould è in sé evidentemente meno considerevole di quella di Proust, Wagner o Nietzsche. No, l'esperienza gouldiana, per poco che si sia ricettivi alla sua realtà trascendente, appartiene a un altro ordine di esperienza, a un fenomeno propriamente religioso, e si sarà gouldiani come, probabilmente, altri sono cristiani (i due termini, ovviamente, non si escludono l'un l'altro) poiché l'opera di Gould non costituisce un sistema chiuso, non è veramente discutibile o rifiutabile, ma provoca un sentimento di adesione a una visione coerente e totalizzante dell'esistenza, verso la quale si può peccare o, al contrario, ci si può sforzare di avvicinarsi. È fuori di dubbio che coloro che non aderiscono, o più semplicemente non sono sensibili a tale sistema di pensiero, che inseriscono Gould in un quadro comparativo sostenendo che egli non sia altro che un grande pianista fra altri grandi (o eventualmente più grande di altri), non v'è dubbio che costoro conside-

rano questo modo di delineare il fenomeno un'esagerazione delirante, mentre coloro che abbiano provato il sentimento che cerco di descrivere sanno che tale tentativo nasce dalla semplice constatazione. Agli uni e agli altri dedico il lavoro di "evangelizzazione" in cui consiste l'elaborazione di questo volume, strutturato in due parti principali seguite da un'appendice.

Nella prima parte mi sono limitato a raccogliere interviste che coprono l'intera carriera di Gould, poiché vanno dal 1965 al 1980, tradurle e adattarle laddove le necessità della scrittura lo richiedessero. Vi si coglierà l'evoluzione appassionata di una persona e dei suoi gusti, attorno a un asse di pensiero peraltro sempre identico. Si vedrà anche fino a qual punto Gould, all'inizio, fu preda — dapprima del tutto consenziente, poi sempre più controvoglia — dei metodi giornalistici più spettacolari e quotidiani, prima di rinunciarvi progressivamente. Queste interviste tracciano un ritratto, mi sembra, straordinariamente pittoresco del personaggio Gould, così come i giornali l'hanno sempre sollecitato prima del suo ritiro dalle scene. Poi sopravvenne il grande silenzio, interrotto solo dalla pubblicazione di una moltitudine di dischi, di saggi letterari, di programmi alla radio e alla televisione — vale a dire l'essenziale. Con una eccezione, tuttavia: la ricchissima intervista ottenuta all'inizio degli anni Settanta da Jonathan Cott*. Infine, intorno al 1980, cedendo alle pressioni del suo editore discografico Gould accettò per l'ultima volta di concedere una serie di interviste, tutte apparse pressoché simultaneamente in diverse riviste inglesi e americane. Alcuni estratti di quella realizzata per telefono da Elyse Mach costituiscono l'ultimo capitolo della prima parte del volume.

Mi sembra ora necessario fornire qualche chiarimento sul contenuto e sull'articolazione della seconda parte, che ho intitolato *Videoconferenza*. Mi sembrava inconcepibile ultimare il mio sforzo di propagazione del pensiero e della letteratura gouldiani senza tentare di immaginare un'elaborazione molto speciale — allo spirito della quale Gould, secondo me (forse con un po' di presunzione), non avrebbe mancato di aderire —, senza dedicarmi, detto altrimenti, alle delizie di un rigoglioso montaggio. È così che ho deciso di mettere in scena Gould, sulla carta, nel quadro di una conferenza stampa immaginaria, realizzata per videotelefono (questa ultima «meraviglia della tec-

* Glenn Gould, *Entretiens avec Jonathan Cott*, Paris, Jean Claude Lattès 1983.

nologia protettrice», secondo la definizione che mi sono permesso di mettergli in bocca) di fronte a dieci giornalisti. Tra questi alcuni — Dale Harris, Tim Page, Ulla Colgrass, Jonathan Cott — e i giornali da loro rappresentati sono del tutto reali; mi sono basato, per farli intervenire, su alcuni estratti di interviste che avevano realizzato con Gould alla fine di quel famoso 1980 e che non era possibile pubblicare integralmente per la somiglianza dei temi affrontati; esse, tuttavia, mi hanno fornito un materiale già abbastanza sostanzioso, destinato a essere ripartito tematicamente all'interno di una struttura che ho tentato di articolare in un prologo e quattro atti e che sapevo di poter dotare — a condizione di inserirvi tutta una serie di elementi disparati che avrei organizzato — di un'ampiezza ben maggiore. Per realizzare tutto ciò mi era sufficiente riandare alle mie ultime, estreme fonti (che non saprei citare tutte: ricordi, stralci di conversazioni private, frammenti dei miei film con Glenn, ecc.) e fare appello ad altri intervenuti, più o meno immaginari, ma tutti profondamente gouldiani (secondo la definizione che ho in precedenza cercato di dare di questo aggettivo) che ho ripartito secondo una distribuzione geografica che supera ampiamente i confini del mondo anglosassone. Certamente si riconosceranno, e vorrei ringraziarli qui per aver cortesemente voluto accettare di prestare la propria identità a questo gioco di montaggio.

In appendice, per finire, ho raggruppato tre brani stupefacenti che parlano da soli. Il terzo, che ho intitolato *Con i ricordi non si scherza ossia Ricordi dell'Orchestra Sinfonica di Toronto* richiede tuttavia un commento. Scritto interamente da Gould avrebbe meritato, se all'epoca ne avessi conosciuto l'esistenza, di figurare non qui, ma nell'uno o nell'altro dei volumi degli scritti di Gould. A nome dei lettori non posso che esprimere la mia riconoscenza a Stephen Posen e al *Glenn Gould Estate* per avermi autorizzato a inserirlo in questo volume. È stato grazie alle ricerche di Thérèse Salviat (senza la sua benedizione, i suoi incoraggiamenti e il suo lavoro niente di tutto ciò avrebbe visto la luce) che ho potuto imbattermi in questo gioiello. Più di ogni altro esso ci apre uno spiraglio su quella che sarebbe potuta essere la produzione letteraria romanzesca di Gould, se la morte non avesse interrotto un processo già avviato. Chissà che un giorno non si scopra, sepolto nell'immenso giacimento degli archivi gouldiani, qualche altro tesoro della stessa vena?

Le mode vanno e vengono, si affezionano indifferentemente, ma transitoriamente, ai falsi come ai veri valori. Esse si sono impadro-

nite del genio di Gould tanto per celebrarlo quanto per denigrarlo, ma parcellizzandolo, negando la sua specificità multidimensionale e la sua estrema unità. Il pericolo, per colui che osa esprimere il proprio pensiero più profondo con humour, è di non essere creduto. Per aver confuso humour e falsità hanno accusato Gould di menzogna, e alcuni suoi intimi di essere stati manipolati per spacciare di lui l'immagine che egli desiderava, ma che non corrispondeva alla sua vera personalità. Un celebre romanziere ha utilizzato il suo nome in una delle proprie opere per fare di lui il personaggio principale di una realtà totalmente travisata. Salvo la conferma di alcuni fatti che, contro ogni evidenza, i suoi banalizzatori rifiutano — la sua indifferenza all'opinione altrui, la vita solitaria, l'allontanamento dal pianoforte —, tutto ciò potrebbe essere confutato semplicemente con la prova della più bruciante convinzione. Qualche indizio tuttavia: quando Gould ha lasciato la scena pubblica, pochi sono stati quelli che lo hanno creduto, pochi quelli che hanno compreso, malgrado le chiare professioni di fede che si trovano anche in questo libro, che si trattava di un atto di rinuncia basato su una visione d'insieme delle cose. Vi si è visto, invece, un colpo di teatro destinato a preparare la pubblicità di un successivo ritorno. È mai tornato?

Qualche mese dopo la morte alcuni giornali a corto di notizie sensazionali (sulla persona di Gould) si sono spinti perfino a insinuare che egli era ancora vivo e vegeto, che lui stesso aveva organizzato l'annuncio della propria morte fittizia, che si trattava del più straordinario scherzo pubblicitario nato dalla sua immaginazione, e che egli si era sottratto ancor più agli occhi del mondo nascondendosi da qualche parte. È ricomparso?

Il mio compito si ferma qui, dopo avermi confermato ciò che provai a Mosca ascoltando un disco. Mi si autorizzi a portare, seguendo la metafora evangelica, la prova della mia bruciante convinzione: colui che ha visto tali cose porta la propria testimonianza e sa che la propria testimonianza è vera.

Giugno 1986 *Bruno Monsaingeon*

No, non sono un eccentrico

Reportage fotografico di Jock Carroll

«Week-end Magazine», VI, 27, 1956



Il pianista ubriaco del bar Malamute

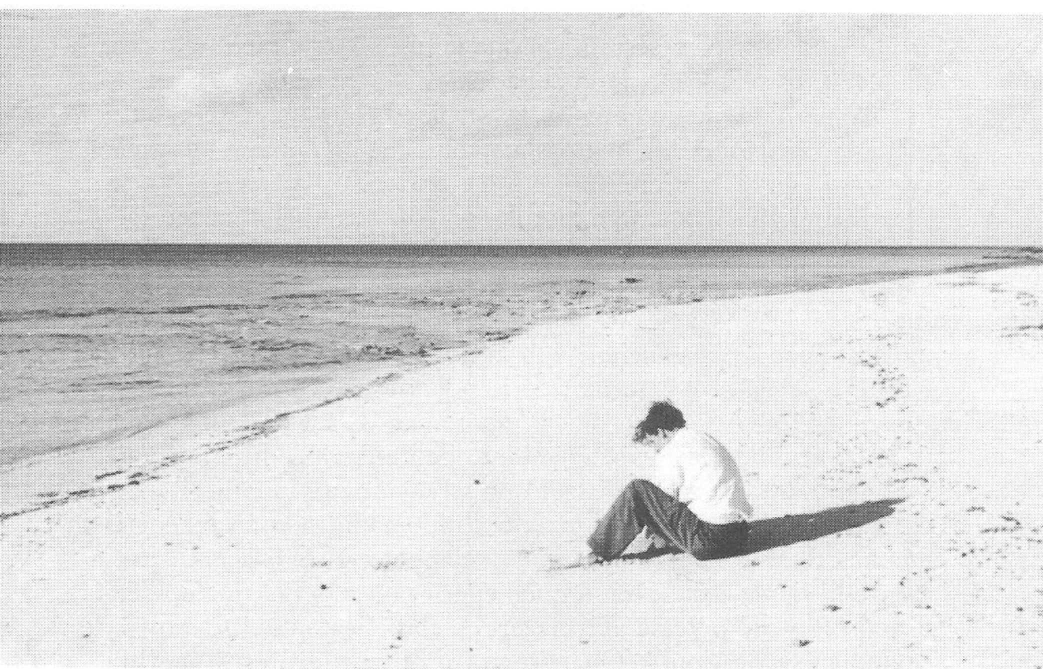
Dopo avere assistito al mio ultimo concerto a Winnipeg una signora ha scritto ai giornali per suggerire al Balletto Reale di Winnipeg, in caso di ripresa del suo famoso spettacolo *L'esecuzione di Dan Mac Grew*, di scritturarmi per il ruolo del pianista ubriaco del bar Malamute.

Come il mio vecchio professore del Conservatorio di Toronto, Alberto Guerrero, anch'io ho elaborato una tecnica pianistica un po' particolare: la mia posizione fa pensare a quella di un gobbo. Una tecnica del genere ha i suoi vantaggi e i suoi inconvenienti. Da una parte consente una grande chiarezza di articolazione e ne risulta una sensazione molto più immediata e meglio definita del suono; dall'altra rende assai più difficile realizzare un suono molto potente, come in certi *fortissimo* di Liszt.

Spero che quelle che vengono definite mie eccentricità personali non impediscano alla gente di cogliere la vera natura del mio gioco. Non credo assolutamente di essere un eccentrico. È vero che porto costantemente uno o due paia di guanti, che a volte mi tolgo le scarpe per suonare e che mi capita, durante un concerto, di raggiungere un tale stato di esaltazione per cui sembra che suoni il pianoforte con il naso. Ma non si tratta assolutamente di eccentricità personali — sono soltanto le conseguenze visibili di un impegno altamente soggettivo. Per esempio, certe sere in cui la mia emotività è particolarmente viva ho la sensazione di poter suonare come un dio, e in effetti così accade. Altre volte mi chiedo se potrò mai arrivare alla fine del concerto. È molto difficile da spiegare... la propria personalità è totalmente coinvolta quando si suona il pianoforte. Ma non voglio rifletterci troppo, per paura di diventare come il millepiedi che, quando gli domandarono in quale ordine muovesse le zampe, rimase paralizzato per il solo fatto di averci pensato.

Mi piace stare solo

Per quanto mi ricordo, ho sempre passato la parte essenziale del mio tempo da solo. Non è che io sia asociale, ma credo che se un artista vuole utilizzare il cervello per un lavoro creativo, ciò che si chiama autodisciplina — che non è altro che un modo per sottrarsi alla società — sia assolutamente indispensabile. Mi piacerebbe, prima di arrivare a settant'anni, aver realizzato un certo numero di buone registrazioni, aver composto della musica da camera, due o tre sinfonie e un melodramma. Ogni artista creatore che intenda produrre un'opera degna d'interesse non può evitare di essere un soggetto sociale relativamente mediocre. Capita, ahimé, che molti prendano questo desiderio di solitudine per snobismo. Credo che i nostri vicini della fattoria accanto, sulle rive del lago Simcoe, abbiano smesso di pensarla in questo modo da quanto sono entrato nella locale società corale suonando l'arpa con loro, preparando loro anche alcuni arrangiamenti musicali. Alcune di queste esecuzioni le abbiamo poi registrate. Il mio professore, venuto lì in gita, era piuttosto sorpreso nel vedermi disponibile a tutto quel baccano.



Morte nel pomeriggio

Spero che la foto del carro funebre abbandonato non sia profetica. Negli ultimi anni della sua vita il compositore Arnold Schoenberg si era persuaso che i destini dell'uomo fossero governati dai numeri e credeva moltissimo alle predizioni di un suo amico astrologo. Quando arrivò a sessantacinque anni, gli scrisse per chiedergli se quello fosse l'ultimo anno della sua esistenza, dato che 65 era divisibile per il fatale numero 13. L'astrologo gli rispose: «No, questa volta non morirete. Ma la prossima volta che un numero vi sarà sfavorevole, allora sarà giunta la vostra ora».

Schoenberg suppose che sarebbe accaduto tredici anni più tardi, quando avesse raggiunto i settantotto anni. Due anni prima di arrivare a questa data, all'età di settantasei, ricevette un biglietto dal suo amico: «Attenzione Arnold, gli anni pericolosi non sono solo quelli divisibili per 13, ma anche quelli in cui la somma delle cifre dà 13». Era precisamente il caso del 76. Rendendosene conto, Schoenberg rimase molto scosso. Morì quello stesso anno. Era il 1951, il 13 luglio.

Sono anch'io abbastanza convinto dell'esistenza di fenomeni soprannaturali. A nove anni feci uno strano sogno in cui mi vedevo cosparso di chiazze rosse. Quando, l'indomani, raccontai il sogno a mia madre, essa ne fu stupefatta; quella notte aveva sognato esattamente la stessa cosa. Ora, a quell'epoca non v'era alcuna epidemia di morbillo che potesse autorizzarci a classificare quel sogno tra le "semplici suggestioni". Quattro giorni più tardi, presi il morbillo.





Il flagello del lago Simcoe

Fin dalla più tenera età ho sempre avuto una vera passione per le barche. Uno dei primissimi sogni fu quello di comandare una flottiglia di barche sul lago Simcoe. A volte mi immaginavo capitano di un servizio di taxi nautici che servissero le isole, altre volte perfino proprietario di un barcone abitabile.

Uno dei ricordi penosi che conservo della mia infanzia è quello del giorno in cui andai a pesca con la famiglia dei nostri vicini. Fui io a catturare il primo pesce e ne fui fiero, per un istante. Mettemmo il pesce in una scatola, in cui continuava a guizzare. Mentre lo vedevo spegnersi mi resi conto improvvisamente che stava morendo. Chiesi che lo ributtassero in acqua. Gli altri cominciarono a prendermi in giro, e più loro insistevano più io urlavo. Da quel giorno sono sempre stato violentemente contrario alla pesca.

Attualmente possiedo una barca a motore, chiamata "Arnold S.", dal nome di Arnold Schoenberg, il compositore. Non so se sia vero o meno, ma ho sempre sentito dire che il pesce ha paura del rumore. Così ogni volta che esco con l'"Arnold S." e vedo dei pescatori mi avvicino il più possibile e comincio a girargli intorno con la barca facendo rombare il motore. Fa parte della mia campagna contro la pesca. Non vi sto a dire con quanto furore mi guardino i pescatori. È certo a causa di ciò che da queste parti mi chiamano il flagello del lago Simcoe.

Il mio atteggiamento è assolutamente identico per ciò che concerne la caccia, o per qualsiasi uccisione di una creatura. Se fossi veramente coerente sarei vegetariano.



Sir Nickolson of Garelocheed con un amico

All'età di quattordici anni, essendo figlio unico, ero orribilmente viziato. Senza dubbio doveva in parte essere necessario, dato che per essere un concertista è richiesta una suprema arroganza.

L'altra metà di questo brano a quattro mani è eseguito da un cane meraviglioso, poi morto, sir Nickolson of Garelocheed, che al pianoforte era naturalmente "un cane". Dal suo nome si indovina facilmente come la mia famiglia fosse di ceppo scozzese, incrociata con un po' di inglese dalla parte di mio padre. Sono sempre andato pazzo per i cani e per ogni specie di animale. Ho posseduto conigli, tartarughe, pesci, uccelli, cani e perfino una moffetta non deodorata. Abbiamo appena perso Simbad, il nostro ultimo cane, ma ne avremo certamente un altro al più presto.

Sono state riportate ogni sorta di inesattezze riguardo al periodo in cui andavo a scuola. Hanno perfino detto che ero stato forzato a lasciarla per il modo in cui ero trattato dai compagni. È vero che spesso mancavo da scuola e che i miei assunsero dei precettori per compensare queste assenze. Ma queste erano dovute da una parte alla mia cattiva salute e, dall'altra, al fatto che consacravo molto tempo al pianoforte. Poiché mi rifiutavo di rispondere alle botte dandole a mia volta, i ragazzi del quartiere si divertivano a prendermi come bersaglio e a picchiarmi. Ma è esagerato dire che questo accadeva quotidianamente. Al massimo ogni due giorni.

Posso essere solo ovunque

Quando alcune briciole di musica mi penetrano nello spirito ho un curioso modo di perdere il contatto con me stesso, di astrarmi dalla conversazione e da tutto ciò che accade attorno a me. Potete immaginare quanto ciò possa risultare simpatico per i miei amici!

Ma, seriamente, credo che questa estrema concentrazione sia l'aspetto più importante nella personalità di un musicista. Inutile, a questo fine, praticare lo yoga. Una buona capacità di concentrazione, l'orecchio assoluto e una eccellente memoria musicale sono stati i tre elementi essenziali su cui ha fatto leva il mio lavoro. La memoria perché, quale che sia la musica che suono, non posso sopportare di utilizzare la partitura. Anche nella musica da camera. Ho dovuto suonare di recente, in concerto, il *Trio in re minore* di Mendelssohn. Mi è stato sufficiente leggerlo per memorizzarlo. Ho la fortuna di avere un orecchio assoluto, il che mi permette di ascoltare cerebralmente le polifonie più complesse, e dunque di poter studiare una partitura o di comporre camminando o perfino in mezzo alla gente. In questo caso, poiché ho l'abitudine di muovere le braccia per dirigere questa musica mentale, la cosa finisce per attirare l'attenzione dei passanti.


THE PLAYHOUSE
LEE FALK

Mi è stata affibbiata l'etichetta di primadonna

Quando a New York registravo le *Variazioni Goldberg* mi sono creato la fama di primadonna, per aver annullato una o due sedute. Eppure, in tutto ciò non c'è niente di caratteriale, si tratta solamente del mio rifiuto di suonare quando non mi sento perfettamente in forma e so che non posso dare il meglio di me stesso. Comunque, non ditemi che ho l'aria di una primadonna in questa foto. Durante un mio viaggio alle Bahamas un nigth-club deserto è stato il solo luogo che sono riuscito a trovare per provare. Il pianoforte era abbastanza spaventoso, ma per le prove questo non mi dà fastidio. Se il pianoforte ha una buona meccanica il suono non mi interessa. Per registrare, invece, voglio qualcosa di perfetto. Ho appena pagato seimila dollari per far sistemare il mio pianoforte, per far allargare i tasti neri, per rendere un po' più rugosi i tasti bianchi in modo da poterli meglio accarezzare e da farli corrispondere meglio al mio tocco e, infine, per farne rivedere completamente la meccanica. Ho anche cominciato a portare il mio piano nelle tournée, anche se non sono sicuro che ciò possa durare per molto.

Mentre provavo nel night-club alle Bahamas entravano ogni tanto alcuni musicisti di jazz per ascoltare. Una sera, dopo aver suonato Bach a tutta velocità, uno di loro mi disse: «Ehi, ragazzo, tu hai una mano sinistra buona come la destra». Gli ho risposto ridendo: «Fortunatamente sono mancino».



No, non sono un eccentrico

Mi si trova eccentrico perché ho sempre con me la mia sedia, perché porto i guanti in estate, perché tuffo le mani nell'acqua calda prima di suonare o indosso dei guanti di caucciù per nuotare.

Prendiamo la sedia, per esempio. Sono state scritte molte sciocchezze a questo proposito, come se il fatto di portarla dappertutto



con me fosse il colmo della bizzarria. Qualcuno ha perfino scritto che per suonare meglio i passaggi a mani incrociate io mi aiutassi facendola pendere da un lato, come una Torre di Pisa. È ridicolo: la mia sedia non pende né da una parte né dall'altra. Se possiedo una sedia regolabile personale è unicamente perché il mio stile implica che io stia seduto una buona ventina di centimetri più basso della maggior parte degli altri pianisti.

Quanto al fatto di prendermi cura delle mie mani, è solo una questione di buon senso. Porto quasi sempre i guanti perché ho problemi di circolazione. Per la stessa ragione le immergo nell'acqua calda prima dei concerti. Mi piacerebbe molto poter nuotare senza niente addosso, ma le mie mani ne risentono poi per giorni; porto, quindi, dei guanti di caucciù che mi proteggono interamente le braccia. Per questo mi fa ridere sentire la gente dire che sono eccentrico. Avrebbero dovuto vedermi solo sei anni fa, a diciassette anni. All'epoca sì che ero un vero personaggio.

L'uomo che pensa al posto mio

Il mio agente è Walter Homburger. Mi sentì suonare al Festival di Kiwanis nel 1947 — nove anni fa — e chiese ai miei genitori se poteva rappresentarmi. Loro furono molto decisi nel rifiutare che io fossi sfruttato come *enfant prodige*, e insistettero per non presentarmi finché non fossi pronto. Walter acconsentì, ritenendo che un artista deve imparare tutto ciò che può durante l'adolescenza: una volta arrivato il successo, ne manca il tempo.

Walter e io siamo d'accordo su tutto, salvo che sul denaro, i pianoforti, i programmi, le date degli impegni, le relazioni con la stampa e il modo in cui mi vesto.

Passa il suo tempo a dirmi che dò l'impressione di suonare il pianoforte con il naso, ed è felicissimo quando i giornali criticano i miei modi. Il caso vuole che io ami vestirmi in modo informale e che raramente indossi il frac per i miei concerti. È vero che mi tolgo le scarpe durante le prove e che la camicia mi esce dai pantaloni senza che me ne accorga. Notizie esagerate devono aver raggiunto in questi giorni New York se Walter, l'altro giorno, mi ha sventolato davanti agli occhi un telegramma proveniente dalla direzione dell'Orchestra Filarmonica di New York, con la quale devo suonare sotto la guida di Leonard Bernstein. Per i concerti con orchestra vesto, naturalmente, sempre il frac. Eppure il telegramma, per come era redatto, sembrava esprimere una certa ansietà: «Che abito vestirà il signor Gould?».

Non posso sopportare che i miei scritti vengano criticati

Non credo che continuerò a tenere concerti all'infinito. Ci sono persone perfettamente adatte a questo scopo, che amano viaggiare continuamente da un posto all'altro, incontrare facce nuove e suonare all'infinito, stancamente gli stessi vecchi pezzi. Io preferirei dedicarmi alla composizione e, più tardi, alla direzione d'orchestra. Quando ero a scuola mi immaginavo soprattutto come un tuttofare delle arti — critico, saggista, compositore.

Curiosamente, il solo campo in cui non sopporto la critica è quello dei miei scritti. Niente di ciò che si può dire a proposito delle mie interpretazioni o delle mie composizioni mi tocca, ma la minima critica ai miei scritti mi fa male. Mi è sembrata splendida l'offerta del giornale «High Fidelity» che mi ha chiesto di svolgere il ruolo di critico per la musica jazz al Festival di Stratford di quest'anno. Sarà interessante vedere la mia penna avvelenata scoccare i suoi strali verso gente come Dave Brubeck, Cal Jackson e Willy Smith*.

* Posto che Glenn Gould abbia effettivamente "coperto" quell'anno il Festival di Stratford, non ne abbiamo, comunque, trovato traccia.



Non è vero che vado in giro con una valigia piena di compresse

L'insonnia è solo una delle mie tante nevrosi. Spesso leggo fino alle quattro o alle cinque del mattino e non riesco più ad addormentarmi. Divoro letteralmente i libri, tutto quello che riesco a procurarmi di Thomas Mann, di Kafka, di tutti i russi.

Provo molti sonniferi per la mia insonnia, ma non sempre sono efficaci. Viaggio anche con medicine per la circolazione del sangue, pillole contro i reumatismi, vitamine e qualche altra compressa ancora. Per questo la gente mi considera un drogato. Ma il mio complesso della pillola è stato molto esagerato: un giornalista è arrivato perfino a scrivere che viaggio con una valigia piena di compresse. In realtà potrebbero stare tutte in un cofanetto.

Parte prima

Interviste

Glenn Gould quotidiano

Intervista concessa a Dennis Braithwaite per il quotidiano «Star of Toronto» il 28 marzo 1959

Dennis Braithwaite - Ricorda un momento particolare in cui la musica è entrata a far parte della sua esistenza?

Glenn Gould - No, non mi ricordo niente di particolarmente straordinario. Da quando mi hanno mandato a scuola sono stato assalito da sentimenti molto contrastanti. La scuola stessa fu per me un'esperienza assai difficile, visto che c'è sempre stata un'orribile incomprensione con la maggior parte dei professori e con tutti i compagni di classe. Credo che scegliere di mettermi al pianoforte, quando rientravo a casa, invece di andare a giocare a hockey come tutti gli altri, mi abbia procurato la convinzione che la musica fosse una cosa a parte, non necessariamente buona o cattiva in sé, ma semplicemente a parte, e che quindi rappresentasse un modo per isolarsi, il che mi sembrava terribilmente importante a quel tempo, tenuto conto che avevo un carattere piuttosto difficile.

D. B. - Quando ha cominciato a prendere lezioni di pianoforte?

G. G. - Mia madre fu il mio primo insegnante. Lei stessa suonava il pianoforte e mi diede lezioni dall'età di tre o quattro anni fino al mio undicesimo compleanno. Fu allora che sognai di fare della musica una carriera. Entrai al Conservatorio Reale di Toronto e, parallelamente, intrapresi gli studi di organo e, ovviamente, di composizione.

D. B. - L'hanno definita un genio. È convinto di ciò e, se sì, quando se ne è reso conto?

G. G. - Ecco una domanda veramente ripugnante. Una parola come questa la prendo in considerazione solo con grande sospetto. Non

mi sono mai abituato a usarla, meno che mai nei miei confronti, e molto raramente a proposito di qualcun altro. Quando, nonostante tutto, la utilizzo si tratta in genere di persone morte e sepolte da diversi lustri e quasi sempre di compositori. Non ricordo di aver mai applicato questo termine a un pianista, per cui io non lo merito in alcun caso e, molto francamente, non so per la verità cosa questa parola voglia dire. Penso che sia molto meglio, a questo proposito, limitarsi a termini più relativi.

D. B. - Quando ha debuttato a New York nel 1955 studiava ancora molto al pianoforte?

G. G. - Evidentemente, ma ho smesso di prendere lezioni di pianoforte in senso stretto nel 1952. Quindi ero abbastanza giovane e se l'ho fatto fu contro l'opinione dei miei genitori, i quali pensavano che ci fosse qualcosa di spaventosamente presuntuoso da parte di un ragazzo di diciannove anni nel credere di aver ricevuto una formazione accademica sufficiente. Ma la mia sensazione era che, malgrado tutto il rispetto che mi ispiravano i miei professori, fosse giunto il momento di affidarmi solo a me stesso per tutto ciò che riguardava le questioni musicali, e che io imparassi a volare, musicalmente, con le mie ali, senza preoccupazioni per le opinioni esterne.

D. B. - Pensa che i suoi successi americani abbiano avuto un'influenza sul modo in cui è considerato in Canada?

G. G. - Penso di sì. Più che influenzare spero soprattutto che ciò non abbia fatto che confermare qualcosa che esisteva già. Sono stato sempre trattato bene in Canada; ho avuto molta fortuna. La radio mi ha permesso di lavorare mentre ero ancora studente, di registrare sia dei recital solistici, sia come solista con le migliori orchestre.

D.B. - Lei fa tournée internazionali: quali sono le sue impressioni sui diversi pubblici per cui ha suonato?

G. G. - Conservo un ricordo preciso di molti concerti, ma quello che mi torna in mente con più vivezza è il concerto tenuto a Mosca, che era anche il primo che eseguivo in Europa. Non sapevo cosa aspettarmi, era come trovarmi sulla faccia nascosta della luna. La mia tournée laggiù fu molto intensa, spossante, ma anche molto felice.

D. B. - Dopo l'Unione Sovietica si è recato a Berlino. Come ha trovato quel pubblico?

G. G. - È un pubblico al tempo stesso ipercritico e preparatissimo. Molti vengono al concerto con lo spartito e la luce viene lasciata accesa per consentire loro di seguirlo. È abbastanza sconcertante, ma il pubblico è meraviglioso, soprattutto se gli si propone qualcosa di cui sia particolarmente fiero. Sarebbe lo stesso che andare in Russia e suonare Čajkovskij, cosa che non oserei mai fare. Ma ho debuttato a Berlino con Beethoven e, dunque, si trattava più o meno dello stesso genere di sfida.

D. B. - Visto che lei parla di Čajkovskij, come mai sembra non aver premura di suonare i cosiddetti compositori romantici, anziché Bach, Beethoven o Schoenberg?

G. G. - Di fatto io incarno tutto quello che c'è di più romantico. Esistono molti compositori del diciannovesimo secolo che suonerei con molto piacere se avessero scritto in modo appena appena consistente per il pianoforte. Penso che Čajkovskij fosse un grande compositore, anche se oggi è di moda dire che non ci piace per una serie di ragioni, come ad esempio per il suo sentimentalismo. Credo, tuttavia, che egli sia stato realmente uno dei massimi sinfonisti, dopo Beethoven, e adoro la sua musica, salvo quella per pianoforte, che trovo quasi tutta mal scritta. Detto questo, c'è un'altra ragione per la quale mi astengo dal suonare alcune musiche. È che fisicamente io adotto una posizione molto bassa rispetto al pianoforte, posizione che presenta numerosi vantaggi per la maggior parte del repertorio, ma che impedisce di suonare veramente *fortissimo*. Ora, bisogna poter suonare *fortissimo* in Čajkovskij, e questo è impossibile in quella posizione.

D. B. - Un giorno è stato chiesto a Sibelius quale melodia avrebbe scelto se avesse dovuto salvarne una sola per passare il resto della sua vita su un'isola deserta. Quale sarebbe la Sua risposta?

G. G. - C'è un'opera che sceglierei: è l'ultima opera di Strauss, *Capriccio*, che, secondo me, è una delle cose più fantastiche che siano mai state scritte. Sono totalmente posseduto da quest'opera, da quando l'ho ascoltata a Berlino circa due anni fa.

D. B. - La risposta di Sibelius fu il Largo *di Händel. Cosa ne pensa?*

G. G. - Mi lascia senza fiato.

D. B. - È impossibile non fare cenno a quelle che sono state definite la Sue eccentricità, sapendo che va in giro con la Sua sedia personale e che porta guanti, stivali da neve e un soprabito in estate. Si tratta di affettazione o c'è qualcosa di serio dietro tutto ciò?

G. G. - Tanto per cominciare, tutte queste cose sono state terribilmente esagerate dalla stampa: io non porto mai stivali da neve quando non nevica. A volte si fanno battute su di me per cose che non hanno niente a che vedere con la musica, ma perlopiù si parla di cose che hanno un rapporto diretto con il fatto che suono il pianoforte. Ebbene sì, porto praticamente sempre i guanti, e a volte anche due paia insieme: ma io mi guadagno il pane grazie alle mie mani e mi sembra naturale volerle proteggere. La sedia poi mi è assolutamente indispensabile. Sono dieci anni che la uso e adesso è completamente sfasciata, ma non la cambierò perché non ho mai trovato niente che abbia contorni perfetti come i suoi. Presto o tardi bisognerà cambiarla, ma spero bene di essere a quel punto in grado di ritirarmi. Tutto ciò riguarda il mio modo di suonare il pianoforte e, anche se questo modo sembra strano a qualcuno, non vedo come tutto ciò possa costituire affettazione. Non si tratta assolutamente di questo: è troppo importante.

D. B. - E i pianoforti? Tutti dicono che Lei ha una sonorità particolare, differente da tutti gli altri pianisti.

G. G. - Quando devo suonare il pianoforte ho un'immagine mentale della sonorità che desidero ottenere e questa, naturalmente, varia molto a seconda del repertorio. Ma il tipo di sonorità che prediligo è di una sorta che, secondo alcuni, non si confà affatto al pianoforte. Ricordo che, fin dall'inizio, fin dai miei primi passi al pianoforte, detestavo ascoltare chi utilizzava abbondantemente il pedale. Lo trovavo orribilmente volgare. Non me lo ha mai detto nessuno, e non mi è mai stato rimproverato di avere utilizzato troppo il pedale; sono stato io, prestissimo, a scoprire che non amavo il pedale e, a meno che non sia assolutamente richiesto dalla musica, preferisco non utilizzarlo del tutto. Il mio ideale sonoro per il pianoforte è che suoni un po' come una specie di clavicembalo castrato.

D. B. - Visto che parliamo di sonorità, mi può dire se le interessa l'alta fedeltà?

G. G. - Trovo che il termine è a volte impiegato inopportunamente. All'inizio si trattava solo di una etichetta, prima di evolversi verso qualcosa di completamente differente. Quanto alla stereofonia è diverso, essa apre nuove prospettive. Possiedo tuttora un gran numero di vecchie registrazioni di Schnabel e di Weingartner: durante la mia adolescenza è così che suonava la musica registrata, e nessuno si sarebbe sognato di esigere qualcosa di più. Ancora oggi riesco ad adattarmi immediatamente all'ascolto di queste registrazioni, e non solo nella riedizione a 33 giri, ma anche a 78, e di trarne un grandissimo piacere senza avere la sensazione di perdere la pur minima cosa. Non ho mai avuto esatta coscienza di ciò che sia la vera fedeltà sonora.

D. B. - Lei pensa che vi sia una perdita sostanziale nella musica registrata rispetto al concerto?

G. G. - Certo non per me: sono un uomo del disco. Forse non dovrei dirlo, ma non mi piace andare ai concerti — salvo che ai miei, ovviamente, ai quali assisto religiosamente. Ma sono sempre molto teso quando vado ad ascoltare i concerti altrui. È terribile pensare che quei poveracci debbano affrontare lo stesso tipo di responsabilità che affronto io nelle sere in cui suono. In queste condizioni mi sento totalmente incapace di distendermi e di godermi il concerto. Al contrario sono perfettamente disteso quando ascolto le registrazioni di qualcun altro, cosa che faccio molto volentieri. Di fatto non ascolto praticamente altro che questo tipo di musica. Per quanto mi riguarda le registrazioni costituiscono il solo modo di gioire veramente della musica, ma capisco che per le persone che non sono del mestiere e che non sono coscienti di tutte le tensioni e di tutti i problemi che ciò comporta, i dischi non rimpiazzeranno forse mai completamente il concerto.

D. B. - A parte la musica classica, lei ama anche il jazz? Qualche volta le capita di suonare un boogie-woogie o il rock'n roll al pianoforte?

G. G. - Mi dispiace, ma credo di non averne la capacità. Mi piace molto il jazz, a piccole dosi. È sempre stato così da quando ero piccolo, sempre a piccole dosi. Per di più, non lo amo abbastanza per

condividere la convinzione di molti che apprezzano, o credono di apprezzare, il jazz in una forma relativamente intellettuale. Può sembrare pretenzioso da parte mia, ma non posso sopportare questi intellettuali che pensano che ascoltare Charlie Parker sia un'esperienza altrettanto profonda che ascoltare *L'Arte della fuga*. Credo che sia assolutamente falso e che sarebbe meglio non confondere troppo le cose.

D. B. - E l'avvenire? Ho sentito dire che Lei considera i concerti come un mezzo per guadagnare denaro per un certo periodo, ma che ha altre ambizioni per l'avvenire.

G. G. - Sì, è perfettamente vero; questo peraltro non vuole dire che quando suono in concerto non lo faccia con il massimo impegno. Forse è prematuro parlarne, ma spero proprio di essere in grado di ritirarmi quando avrò trentacinque anni. Se ciò non dovesse accadere sarei molto deluso di me stesso e non so veramente cosa farei: potrei diventare agente di assicurazioni o qualcosa del genere. No, voglio assolutamente mettermi in condizione di poter smettere del tutto di suonare il pianoforte in pubblico. Continuerei, ovviamente, a suonarlo per me stesso e a incidere: è di gran lunga la mia attività preferita, perché è quella che si avvicina di più alla creazione. Voglio anche riservarmi del tempo per comporre, più tempo in ogni caso di quello di cui dispongo oggi.

D. B. - Quali sono le composizioni alle quali sta lavorando attualmente?

G. G. - Ho due cose in gestazione: la prima è una Sonata per clarinetto e pianoforte, l'altra un ciclo di *Lieder*. Tutt'e due desteranno probabilmente qualche sorpresa, visto che si tratta di opere ultraromantiche che fanno più pensare a Richard Strauss che a qualsiasi altro autore di questo secolo. È un po' contraddittorio, in questo senso, che i compositori che hanno avuto su di me la maggiore influenza siano i compositori seriali, Schoenberg e gli altri. Ma per ciò che mi riguarda io sono veramente ultraromantico. Vedremo cosa ne verrà fuori quando queste opere saranno ultimate.

D. B. - Le piace suonare per la televisione?

G. G. - Oh, sa, temo di avere qualche tendenza all'esibizionismo

e quindi mi piace moltissimo. Ho lavorato abbastanza alla televisione, e la sola cosa che mi disturba un po' è che chiedono sempre molte prove, non tanto per la musica quanto per le telecamere. Al momento in cui si va in registrazione si è già completamente sfiniti; la prova generale è sempre molto meglio del concerto, non tanto per via di una maggiore tensione che la televisione implicherebbe in se stessa, ma semplicemente perché dover suonare uno stesso pezzo quattro o cinque volte di fila finisce per renderlo insopportabile.

D. B. - *Ha mai pensato di sposarsi?*

G. G. - Ci ho riflettuto. Ecco, del resto, un altro inconveniente di questo genere di vita, che è incompatibile con il matrimonio; fa parte dell'esistenza itinerante di un concertista non poter mettere radici.

D. B. - *Lei è fidanzato, o ha una ragazza?*

G. G. - Non sono fidanzato.

D. B. - *Ha qualche hobby? Guarda la televisione?*

G. G. - Non approvo coloro che guardano la televisione ma faccio parte della loro schiera. Vede, la televisione è uno dei più grandi sedativi che esistano. Dopo ogni concerto rientro sempre direttamente in albergo e accendo la televisione, non importa per vedere cosa. È molto meglio che prendere un sonnifero. La televisione tranquillizza ed è per me la sua più grande virtù.

D. B. - *Quando passa l'estate nella sua casa sul lago Simcoe cosa fa? Va a pesca?*

G. G. - No, sono assolutamente contrario alla pesca. Per me è addirittura una crociata. E se per caso Lei è un pescatore, provo subito a convertirla. È dall'età di sei anni che ho cominciato a essere contrario alla pesca. Fino ad allora io stesso non avevo mai pescato, ma mio padre era un pescatore di prim'ordine. Lui pescava a lancio e considerava con condiscendenza tutte le altre forme di pesca. Verso l'età di sei anni fui portato a pescare non da mio padre, ma da un vicino che aveva una quantità di marmocchi con i quali giocavo, in quell'estate del 1939. Partimmo in barca e io fui il primo ad acchiap-

pare un pesce. Quando il piccolo pesce persico uscì dall'acqua, agitandosi in punta alla lenza, presi immediatamente a osservarlo dal suo punto di vista: ebbi una sensazione talmente forte che lo afferrai per rigettarlo in acqua. A quel punto — e questo è rimasto in me come una sorta di blocco contro la gente che tenta di esercitare un'influenza sui bambini — il padre mi respinse brutalmente al mio posto, senza dubbio per la buona ragione che stavo facendo beccheggiare la barca. Poi allontanò il pesce da me, e per questo fui preso da un terribile furore e mi misi a saltare da tutte le parti pestando i piedi e strappandomi i capelli. Non riuscirono a calmarmi finché non fummo tornati a riva e da quel momento mi rifiutai di rivolgere la parola a quei bambini per tutta l'estate. Cominciai subito a tentare di convincere mio padre ad abbandonare la pesca. Ho impiegato dieci anni per riuscirci, ma è senza dubbio la cosa più importante che io abbia mai realizzato.

D. B. - Visto che parliamo di collere e di marmocchi, Lei direbbe di aver avuto un'infanzia felice?

G. G. - Sì, credo di sì. Non avevo né fratelli né sorelle, il che significò che fui senza dubbio un po' viziato, e non solo un po' per la verità, ma anche che imparai solo lentamente a capirmi con le persone della mia età. È fuor di dubbio che, come molti figli unici, io facessi tutto di testa mia, probabilmente un po' troppo. Ci è voluto non poco tempo per oltrepassare questo stadio. Ricordo che da adolescente avevo un temperamento abbastanza violento. Fortunatamente oggi non è più così: ormai vado molto raramente in collera, ma mi è stato difficile arrivarci. Credo che si possa attribuire tutto ciò al fatto che non ho mai dovuto dividere niente con nessuno. Ma in fondo penso di poter dire di essere stato un ragazzo felice, un ragazzo della natura.

Di ritorno a casa

Nel 1959 Glenn Gould era divenuto una gloria nazionale in Canada. I suoi enormi successi negli Stati Uniti, in Unione Sovietica e in diversi paesi d'Europa, oltre che in Israele, avevano dato solide basi alla sua leggenda. La radio canadese incaricò uno dei suoi produttori, Vincent Tovell, di realizzare un ritratto di Glenn Gould, consistente essenzialmente in una lunga intervista inframmezzata da brani del *Quintetto* di Bruckner, della *Fantasia* di Oskar Morawetz, dell'*Arte della fuga* di Bach, del *Quartetto* per archi di Glenn Gould e della *Quinta Sinfonia* di Sibelius; il tutto, ovviamente, suonato al pianoforte dal protagonista dell'intervista. A questo testo radiofonico, gentilmente concesso dalla CBC, abbiamo apportato solo alcune modifiche indispensabili per dargli una forma compatibile con le necessità del testo scritto.

Vincent Tovell - Che musica è questa?

Glenn Gould - Il *Quintetto* di Bruckner.

V. T. - Non mi sarei mai aspettato di sentirla suonare qualcosa di così romantico.

G. G. - È l'opera più prodigiosa che Bruckner abbia mai scritto, la sola in cui non ci sia un colpo di tuono per ogni momento di esaltazione. Una meraviglia!

V. T. - Ma è scritta per strumenti ad arco! Immagino che Lei la suoni al pianoforte solamente per suo piacere personale.

G. G. - Provo molto più piacere nel suonare al pianoforte Bruckner di qualsiasi altra opera della sua generazione scritta, invece, per il pianoforte. Mi rattrista molto constatare come i compositori che più ammiro a cavallo fra Ottocento e Novecento non abbiano scritto niente di una certa importanza per il pianoforte.

V. T. - Glenn, si ricorda il primo concerto a cui ha assistito?

G. G. - Sì. Era un recital di Jozef Hofmann. Dovevo avere circa

sei anni. Era la sua ultima esibizione a Toronto. L'impressione fu folgorante, e la sola cosa di cui mi ricordo veramente bene è che, quando mi riportarono a casa in macchina, morivo dal sonno. Ero in quel meraviglioso stato di semincoscienza o di semicoscienza in cui si percepisce ogni sorta di suoni incredibili. In quel caso si trattava di suoni orchestrali, ma ero io che li eseguivo tutti. Ero improvvisamente diventato Hofmann. Non lo dimenticherò mai.

V. T. - Sapeva a quell'epoca che sarebbe diventato un pianista professionista?

G. G. - Non ne avevo la più pallida idea. Suonavo già il pianoforte e mi piaceva molto farlo, ma lo facevo solo per me stesso.

V. T. - C'erano musicisti nella Sua famiglia?

G. G. - Professionisti no, da tre generazioni. Musicalmente parlando il nostro solo titolo di gloria è Edvard Grieg, che era un cugino primo del nonno di mia madre.

V. T. - È una buona discendenza.

G. G. - Vede, purtroppo non mi piace affatto il suo *Concerto per pianoforte*. Purtroppo, perché altrimenti sarebbe stato il colpo pubblicitario del secolo!

V. T. - Quando ha cominciato a lavorare seriamente?

G. G. - Ho cominciato a strimpellare il pianoforte intorno ai tre o quattro anni. Ma solamente a dieci o undici mi sono messo seriamente al lavoro, senza dubbio con la vaga idea di una carriera.

V. T. - Cioè?

G. G. - All'epoca non avevo un'idea molto chiara di ciò che significasse una carriera nella musica. D'altra parte è il caso della maggior parte degli studenti che, purtroppo, quando escono dal Conservatorio sono altrettanto confusi. Comunque, quando andavo a scuola la musica aveva un'aura straordinaria per me, perché era una cosa alla quale potevo pensare quando mi annoiavo in classe (cosa che accadeva quasi sempre).

V. T. - Le piace esercitarsi al pianoforte?

G. G. - Sì, e probabilmente per le stesse ragioni; non credo che il lato fisico del lavoro mi sia piaciuto più che a chiunque altro. Tutto questo doveva avere radici più sospette.

V. T. - Ha sempre saputo leggere la musica?

G. G. - Ho imparato molto presto, a tre o quattro anni: sapevo quindi leggere la musica prima delle parole.

V. T. - Quali erano i suoi idoli?

G. G. - Durante l'adolescenza — la sola epoca, forse, in cui si hanno degli idoli — non ne avevo veramente che uno, tra gli interpreti: Schnabel. Sono cresciuto con il suo Beethoven e, un gradino più sotto, con il suo Schubert e il suo Brahms.

V. T. - Vuole dire con i suoi dischi?

G. G. - Ovviamente. Non l'ho mai ascoltato dal vivo.

V. T. - Cosa La attirava particolarmente in Schnabel?

G. G. - In parte, credo, l'idea che Schnabel era un interprete che non si preoccupava affatto del pianoforte in quanto strumento. Per lui era un mezzo. Ma lo scopo era di arrivare a Beethoven. Verso i dodici o tredici anni ho studiato il *Concerto in do maggiore* di Beethoven, il primo concerto che ho imparato — no, scusi, avevo già studiato il *Concerto* "L'Incoronazione" di Mozart — in ogni caso il primo concerto che ho suonato in pubblico. E mi sono messo a scimmiottare il disco di Schnabel a tal punto che il mio professore finì per togliermelo di mezzo perché potessi riflettere un po' sugli errori che facevo. Modificavo i tempi e mi lasciavo andare ai più incredibili rubati; ne facevo circa il doppio di quanti ne faceva Schnabel stesso.

V. T. - Si ricorda cosa ha suonato nel Suo primo concerto?

G. G. - Vediamo, vediamo... In occasione del mio primo recital completo — dovevo avere quattordici anni e avevo già partecipato a non poche esibizioni insieme ad altri studenti in Conservatorio —

credo di ricordare di aver suonato una serie di fughe di Bach, Haydn, Beethoven, e poi anche Chopin, Mendelssohn e Liszt...

V. T. - *... che poi non ha mai più eseguito in pubblico?*

G. G. - No.

V. T. - *Timor panico?*

G. G. - Di gran lunga meno che oggi.

V. T. - *Che vuol dire?*

G. G. - Oh, tutto ciò faceva parte di un gioco. Il pubblico era sempre costituito in gran parte dai miei compagni, che mi avevano già ascoltato nelle stesse opere, e poiché c'ero riuscito prima non c'era nessuna ragione perché non lo facessi una volta di più. No, a quell'età si è felicemente non coscienti della responsabilità che ci si assume suonando in un concerto. Mi piacerebbe molto essere così anche oggi. Ci riesco, ma a forza di sedativi.

V. T. - *Le piace fare le tournée?*

G. G. - No. È appena un po' esagerato dire che ne ho orrore ma, soprattutto quando passo qualche settimana nella mia casa in riva al lago, l'idea di ripartire in tournée mi fa pensare esattamente a quello che provavo da ragazzo il lunedì mattina, quando dovevo tornare a scuola. Detto questo, una volta che sono in ballo, la tensione dei viaggi, degli alberghi e dei concerti non si fa più sentire troppo.

V. T. - *Lei visita i luoghi in cui si trova a passare?*

G. G. - Sono un turista esecrabile. Quando mi trovo in luoghi che sarei tenuto ad ammirare per il loro paesaggio ho la tendenza a comportarmi come un cavallo con i paraocchi. Mi è capitato di passare una settimana intera sulle Montagne Rocciose del Colorado, dove ero andato per un concerto. Per quanto fantasticamente belle fossero io non ho visto niente: sono semplicemente rimasto in albergo a studiare i miei spartiti. A cose fatte ho avuto vergogna di me, perché di fronte a un paesaggio di prodigiosa bellezza si dovrebbe pur riuscire a dimenticare la fedeltà alla musica.

V. T. - E in Russia? Non sarà rimasto anche lì semplicemente a leggere gli spartiti?

G. G. - No, no, hanno provato a farmi uscire dal mio guscio. E infatti ho visto non poche cose. Ma sono stato ben lontano dal vederne quante ne avrei desiderate.

V. T. - Lei ha suonato a Mosca?

G. G. - E a Leningrado.

V. T. - Ha incontrato là musicisti, interpreti e compositori?

G. G. - Sì, un certo numero. Alcuni erano in missione di buona volontà diplomatica. Ma ho incontrato anche molti compositori di cui non avevo mai sentito il nome e di cui, credo, nessuno qui ha mai sentito parlare. Mi è sembrato che possedessero un mestiere più solido di quelli di cui si sente parlare più spesso.

V. T. - Sono in contatto con la scuola seriale, o comunque influenzati da questa scuola?

G. G. - Niente affatto, anche se circolano storie curiose di incontri crepuscolari fra giovani compositori che suonano questa musica in privato. Ma vai a sapere se è vero o falso. Circolano alcune voci su compositori che, non essendo sovvenzionati, lavorerebbero come netturbini per provvedere alla propria sussistenza ed essere così in grado di continuare a scrivere musica seriale. Detto questo io ho tenuto, più o meno senza esservi invitato, una conferenza a Mosca, ripetuta in seguito a Leningrado, il cui soggetto era, in forma molto vaga, "La Musica in Occidente". In realtà vi trattavo pressoché esclusivamente della scuola di Vienna. Ne nacque un "caso celebre". Due o tre anziani professori abbandonarono la sala con la scusa che il testo della mia concione non gli era stato, è evidente, precedentemente sottoposto. Ho dovuto parlare con l'aiuto dell'interprete, che sembrava spaventosamente imbarazzato. Fu comunque un'esperienza molto interessante; ero estremamente curioso di vedere ciò che sarebbe accaduto. Dopo la conferenza, durante la quale avevo fornito numerosi esempi di diverse opere, un buon numero di giovani compositori vennero a dirmi che si erano molto interessati all'ascolto di quella musica. Apparentemente alcune partiture di Schoenberg e anche di

Webern sono disponibili nelle loro biblioteche, ma a titolo di curiosità, proprio come devono certamente esistere degli studi di pianificazione sociale nell'Antartide, destinati a essere consultati da quelli del Cremlino. Ma tutto ciò accadde in maniera assolutamente distaccata, e le persone con cui parlai non avevano effettivamente mai ascoltato quella musica. Mi sarebbe piaciuto fermarmi più a lungo, per avere il tempo di discutere con loro individualmente. Non per fare della propaganda, ma per conoscere le loro reazioni.

V. T. - Che cosa ha suonato a Mosca?

G. G. - Ad eccezione delle opere che ho suonato durante queste conferenze sono stato terribilmente conservatore, eppure non me lo aveva chiesto nessuno. Insomma, ho suonato molte opere di Bach, tra le quali parecchie che non si ascoltano frequentemente al pianoforte, le *Variazioni Goldberg, L'Arte della fuga*, alcune *Partite*, tutte le *Invenzioni a 3 voci* e anche molto Beethoven — che, sia chiaro, conoscono benissimo laggiù — e un po' di Brahms. Cos'altro? Un po' di musica contemporanea.

V. T. - Che genere di musica contemporanea?

G. G. - Ancora una volta, per i recital ufficiali, della musica contemporanea molto conservatrice, Alban Berg, Hindemith, eccetera.

V. T. - I russi sono abituati ad ascoltare Bach in concerto?

G. G. - Certamente, anche se il loro modo di intendere Bach ci riporta quarant'anni indietro. Ma questo si spiega perché solo da una generazione Bach ha cessato di essere un pezzo da museo per diventare nostro pane quotidiano. Non credo d'altra parte che loro vi vedano della musica da museo. In realtà hanno una straordinaria devozione per Bach; ma suonando dei Concerti di Bach con l'Orchestra Filarmonica di Leningrado mi sono reso conto che loro ne hanno manifestamente paura. È una musica che mettono su un piedistallo e riveriscono in modo tale che non sanno come affrontarla.

V. T. - Lei è il primo artista canadese a essere andato laggiù dopo la guerra.

G. G. - ... Sembra di sì.

V. T. - Le piacerebbe tornarci?

G. G. - Certamente. Il problema è che se vi ritornassi sarebbe per un periodo molto più lungo. Perlomeno, così abbiamo deciso con loro laggiù, ma non sarà così facile trovare il tempo necessario. E poi si è costretti ad assistere a una spaventosa quantità di ricevimenti con fiumi di toast e di vodka, ai quali il mio fisico si ribella. Nondimeno, un giorno o l'altro ci ritornerò.

V. T. - Trova che il modo in cui lavorano i musicisti, e più particolarmente i pianisti, in Unione Sovietica è molto differente dal nostro?

G. G. - Da quello che ho potuto vedere le cose sono infinitamente più regolamentate. Credo di aver capito che ogni musicista è obbligato a dedicare un certo numero di settimane, o di mesi, ogni anno all'insegnamento: fa parte del suo dovere verso lo Stato. A seconda del grado di notorietà, comunque, può anche sbrigarsela con poca fatica.

V. T. - Trova che questa sia una buona idea?

G. G. - Credo che nessuna cosa che abbia un fondo di costrizione sia veramente utile. Detto questo, in un certo senso si tratta di una cosa evidentemente utile agli studenti del posto. Resta da vedere se sia una buona idea per chi vi è costretto... io non ne sono pienamente convinto. Quanto a me, non mi piacerebbe affatto essere obbligato a farlo.

V. T. - Si dice che il pubblico russo, quando apprezza qualcuno, manifesta il proprio entusiasmo con uno straordinario fervore. Le è parso che ciò sia vero?

G. G. - Sì, mi è parso assolutamente vero. Non so se sia proprio un buon segno. È certamente una dimostrazione di grande calore, ma non necessariamente un segno di cultura. Quando capita così ci prendi gusto, nel senso che partecipi alla festa generale ed è difficile resistere a questo clima. Ma quando poi ci ripensi ti chiedi cosa questo voglia dire in realtà, per il buon motivo che ciò succede abbastanza spesso e non significa affatto che tu sia il fenomeno più straordinario che sia stato dato loro di conoscere. Significa semplicemente che gli piaci molto e che ti ringraziano.

V. T. - Lei aveva un interprete?

G. G. - Sì, un'interprete meravigliosa, piena di fascino, adorabile. Secondo me il suo compito non era solo quello di tradurre, ma anche di dare spiegazioni su tutto ciò che avrebbe potuto suscitare qualche dubbio nel mio animo. In questo modo ho capito tutta una serie di idee ben radicate e tipiche di quello che vogliono far dire a questa nuova generazione. Un giorno camminavamo a Leningrado nei Giardini d'estate, che avevano fatto parte del palazzo di Caterina II, sulle rive della Neva; vi si incontrano a ogni passo le statue di grandi scrittori dell'Ottocento. A un certo punto siamo passati davanti a un busto che doveva essere quello di Turgenev e io chiesi alla mia interprete cosa pensasse di lui.

Lei mi rispose a mezza voce e molto seriamente: «Noi consideriamo, nel nostro paese, che Turgenev possieda lo stile lirico più bello di tutto il diciannovesimo secolo». La risposta suonava già straordinariamente stereotipata, ma dieci minuti più tardi siamo passati davanti al busto di Dostoevskij che, almeno ai nostri occhi, è infinitamente più grande, e le feci la stessa domanda. La risposta fu immediata: «È evidentemente un grande uomo, ma purtroppo era un pessimista». Quello che era inquietante in tutto ciò era che queste risposte sembravano talmente inculcate nella loro coscienza da dare l'impressione che sarebbe bastato introdurre una moneta per ottenere sempre la stessa risposta. Sono convinto che mi avrebbero risposto nel medesimo modo nel novantotto per cento dei casi.

V. T. - In Russia, come d'altra parte dappertutto, il suo stile nell'interpretare Bach ha suscitato particolare interesse. Forse l'organo l'ha influenzata?

G. G. - Sì, l'organo ha avuto su di me una grande influenza, ma non solo sul mio gusto, anche sulle componenti fisiche che entrano nel mio modo di suonare il pianoforte. Esercitarmi all'organo mi fu estremamente utile e credo che potrebbe esserlo per molti musicisti. Ho cominciato a suonare l'organo a nove o dieci anni, essenzialmente Bach e Händel, ed è stato lui che ha acceso in me la fiamma del contrappunto. Non ho dovuto far altro che trasferirla sul pianoforte.

V. T. - Il pianoforte è venuto solo più tardi?

G. G. - No, suonavo contemporaneamente l'organo e il pianofor-

te. Ma, dopo, ho dovuto conciliare tutto questo con la scuola. Qualcosa bisognava abbandonare, e toccò all'organo. Ma intanto gli aspetti fisici dell'esecuzione all'organo avevano lasciato in me una traccia indelebile. Ho imparato che suonando Bach il solo modo di dare forma a una frase, a un soggetto o a un tema, contrariamente a quello che si fa con Chopin, non consiste nell'introdurre ogni tipo di *crescendo* e *diminuendo*, ma nel dare un respiro ritmico. In altri termini: sono le estremità delle dita che agiscono per produrre qualcosa che assomigli ai suoni meravigliosamente soffiati e ansimanti degli organi antichi. Senza parlare dell'uso del pedale, perlopiù chi suona Bach al pianoforte sovraccarica di legature la sua musica ed esagera il fraseggio dinamico, credendo così di ottenere un effetto espressivo. Io ho cercato di eliminare tutto questo e la mia pratica organistica mi ha certamente aiutato molto.

V. T. - La critica cita spesso l'originalità delle sue interpretazioni. Si è detto che Lei non interpreta realmente la musica, ma la suona come se l'avesse scritta lei stesso. Cosa pensa dei critici?

G. G. - La loro opinione può essere interessante o intessuta di assurdità. Detto questo la loro funzione è utile, senza dubbio meno per noi che per la gente che va al concerto.

V. T. - E il pubblico? Si differenzia da una nazione all'altra?

G. G. - Non ho mai notato grandi differenze, ma il pubblico, come collettività, non ha molta importanza per me. Non riesco a fare raffronti, perché mi sembra che l'unica ragione per cui il pubblico è presente è quella di ascoltare. Per ciò che mi riguarda spero di poter realizzare a sessant'anni un'ambizione che ho dall'età di sedici e che consisterebbe nell'organizzare una mia stagione concertistica in una mia sala da concerti: al pubblico sarebbe vietata qualsiasi reazione, niente applausi, niente ovazioni, niente fischi, niente. Ritengo che gli applausi, e qualsiasi altra manifestazione, siano lo strumento del vizio che rischia di traviare molti di quelli che sono troppo facilmente colpiti dal proprio successo; uno strumento che potrebbe scoraggiare quanti manchino di una ferma volontà. Credo che bisognerebbe riuscire a privarsi completamente di questo genere di cose.

V. T. - Vuole intendere che il pubblico può guastare un'interpretazione incitando l'interprete a realizzare degli effettacci?

G. G. - Certo. In questi ultimi anni, per ragioni pratiche, ho lavorato molto per persuadermi che il pubblico non esiste, che io suono per me stesso e che tutta la messa in scena dei concerti con saluti e applausi non è altro che una formalità inevitabile, ma alla quale non prestare alcuna attenzione. E sono convinto che è possibile. Così oggi ho verso il pubblico un atteggiamento di sana indifferenza, né di antagonismo, né certamente di spregio; per me il pubblico è costituito da persone invitate ad assistere a qualcosa che in ogni caso avrei eseguito per me stesso. È l'unico modo in cui riesco a sentirmi tranquillo e veramente in stretto contatto con il pubblico, perché così lo considero come una somma di individui e non in funzione delle reazioni collettive di cui esso è ritenuto il depositario. È esattamente come se suonassi per alcuni amici divenuti, sfortunatamente, troppo numerosi.

V. T. - Quando ha deciso che Le sarebbe piaciuto diventare un compositore?

G. G. - Ci ho sempre pensato. Nella mia casa i cassetti sono pieni di antichi capolavori, generalmente lunghi una pagina, ma previsti per uno sviluppo di sessantaquattro e subito abbandonati alla prima, nel momento in cui scoprivo che la tecnica utilizzata non era soddisfacente e decidevo di passare all'opera successiva.

V. T. - Sono opere per orchestra o per pianoforte?

G. G. - Come molte opere di Bach, perlopiù non sono scritte per uno strumento particolare.

V. T. - Eppure, lei ha composto un Quartetto per archi *che è stato eseguito.*

G. G. - Sì.

V. T. - E cos'altro?

G. G. - Molte cose di cui non voglio più parlare, dato che verso i diciannove-vent'anni ho attraversato un periodo dodecafonico e le

opere che ho scritto ricorrendo a questa tecnica — non è questa tecnica che mi disturba, ma le opere in se stesse — non mi convincono. Adesso sono chiuse nella naftalina. Le cose scritte in questi ultimi anni rientrano in un linguaggio tardo romantico, il che sorprende anche me stesso, e sono influenzate da autori come Bruckner e, soprattutto, Richard Strauss, il mio grande idolo del ventesimo secolo.

V. T. - *Scrive per il pianoforte, la voce o...?*

G. G. - Sì, in questo periodo sto scrivendo qualcosa per la voce. Con la tastiera ho un problema, perché mi riesce difficile impedirmi di farla suonare come un sestetto d'archi. Ogni volta che scrivo per tastiera le mie abitudini di organista mi inducono a pensare in termini di basso, di pedaliera, dandomi l'illusione di poter realizzare intervalli molto ampi, in realtà impossibili per la mano. Così non sono mai riuscito a scrivere correttamente per il pianoforte. Né credo di avere particolari doti per la strumentazione. Come dicevo prima ho sempre la tendenza a scrivere per un organico aperto, indefinito, senza considerare se le mie idee si possano o meno adattare al tale o talaltro strumento. Una volta ho scritto delle cadenze per il *Concerto in do maggiore* di Beethoven: sono diabolicamente difficili da realizzare.

V. T. - *Le utilizza nelle sue esecuzioni di questo* Concerto?

G. G. - Sì, e le ho anche incise. Ho sperato a lungo che qualcun altro un giorno le suonasse. Non è mai successo e lo aspetto ancora.

V. T. - *Da ciò che Lei dice si ha l'impressione che sia soprattutto l'aspetto architettonico a interessarLa.*

G. G. - Esattamente: mi interessa molto più l'adattabilità di certi suoni a un dato strumento che non la loro efficacia.

V. T. - *Le Sue idee musicali le scopre al pianoforte?*

G. G. - Assolutamente no! Il pianoforte è uno strumento fuorviante; le dita propongono idee nauseanti e quasi sempre illogiche, non fondate sulla realtà nuda e cruda della musica. Sono idee molli e facili.

V. T. - Ha intenzione di suonare meno e comporre di più?

G. G. - Oh sì, assolutamente.

V. T. - Perché deve essere difficile trovare il tempo e l'energia...

G. G. - Non è difficile, piuttosto è spesso frustrante. Quante ore ho passato, miserabile e triste, nelle camere d'albergo senza fare niente di utile? Quelle ore avrei benissimo potuto occuparle scrivendo. Poiché non uso il pianoforte per comporre non ho alcuna valida ragione, nessuna scusante plausibile. Ma in un modo o nell'altro, quando sono in tournée, mi arrabatto per persuadermi — molto ipocritamente — del fatto che ho altre responsabilità, che consistono nel dare un concerto, e che, se ho del tempo a disposizione, devo preoccuparmi di studiare le partiture che devo suonare piuttosto che dedicarmi a quelle che vorrei scrivere. Ma non credo a una sola parola di tutto ciò. Ogni volta cerco di convincermene, ma non ci credo assolutamente.

V. T. - Dicono che Richard Strauss si imponesse di scrivere per un certo numero di ore ogni giorno, qualsiasi cosa fosse e in qualunque forma. È veramente possibile questo?

G. G. - Certamente, e fu proprio ciò che fece. Lo stesso faceva Čajkovskij.

V. T. - Ma la musica non è solo meccanica. Deve esserci quell'elemento che si chiama ispirazione?

G. G. - Certo, ma Strauss non ha mai sostenuto di dover utilizzare tutto quello che scriveva tra la colazione e il pranzo. Disse solamente che si costringeva a scrivere. Può darsi che l'idea di scrivere sia in se stessa una disciplina sufficiente. L'utilizzazione dei risultati è poi altra cosa.

V. T. - Torniamo al Quartetto per archi. *Dove è stato eseguito?*

G. G. - La prima al Festival di Stratford, poi a Montreal. È stato anche inciso.

V. T. - Può essere suonato al pianoforte?

G. G. - Avrei bisogno di un violoncellista per realizzare il basso in certi passaggi, perché con dieci dita è pressoché impossibile. Il brano è articolato in numerose sezioni, ma in realtà si tratta di un vasto movimento di sonata diviso in tre sezioni principali, esposizione, sviluppo-ripresa e coda che, da sola, occupa trecento battute. Il tutto dura circa trentacinque minuti. Tre anni della mia vita sono stati dedicati a questo lavoro e ne sono molto fiero, tuttavia non lo trovo perfettamente riuscito. Tanto per cominciare, a quell'epoca ignoravo tante cose che avrei dovuto, invece, conoscere a proposito di ciò che si può o non si può fare con gli strumenti ad arco. In quel periodo pensavo ancora in termini di strumentazione neutra. Ma, tutto sommato, sono comunque più che felice del risultato, perché avevo in testa un'idea di fondo e questa si è realizzata: costruire un'opera in cui una piccola cellula tematica di quattro note potesse prevalere sullo sviluppo dei temi e dei motivi di tutto il lavoro. Così, sezioni intere dell'opera sono fondate solamente su questo motivo, utilizzato in tutte le forme concepibili, invertito, letto dall'alto in basso e viceversa, ecc. In un certo senso è qui l'eredità dei compositori seriali che ho tanto studiato e ammirato. Ma allo stesso tempo ho cercato, in termini idiomatici, di colare questa nozione nello stampo di una tessitura armonica che avrebbe potuto utilizzare un qualsiasi compositore degli anni attorno al 1890. Credo che ciò abbia scandalizzato non poche persone che si attendevano da me qualcosa di molto diverso.

V. T. - Lei ha citato Bruckner e Strauss parlando di questo Quartetto per archi. *È interessante osservare che, nell'essenziale, la musica che Lei ama appartiene alla tradizione tedesca, da Bach fino ai compositori seriali, Schoenberg e Berg. La musica francese o russa figura raramente nei suoi programmi. Chopin mai. Il repertorio spagnolo, italiano o francese non le sembra dunque interessante?*

G. G. - Francamente no. Ci sono autori che prediligo ogni tanto e per singole opere. Adoro Bizet, per esempio; è un compositore meraviglioso.

V. T. - Ma non Le piace suonare Chopin?

G. G. - No. Non riesce proprio a piacermi. Lo suonerò, in un mo-

mento di abbandono, sì e no una o due volte all'anno, e solo per me stesso. Ma non mi convince, non mi affascina. Se lo sento suonare in modo superbo dalla persona giusta allora capita, magari per poco, di farmi convincere dalla sua musica. Trovo che Chopin — sembrerà stupido quello che sto per dire e soprattutto non vorrei avere l'aria condiscendente — fosse un uomo prodigiosamente dotato, ma non credo che sia stato un grande compositore. Fallisce quasi sempre là dove tenta di comporre secondo grandi forme, quelle che richiedono una vera organizzazione. Come miniaturista è superbo; per creare un'atmosfera non ha eguali; il suo modo di capire il pianoforte probabilmente non ha precedenti, e in questo forse nessuno ha raggiunto i suoi livelli dopo di lui. Ma a dispetto di tutto ciò mi mette a disagio. D'altra parte i compositori che io suono sono autori che vanno al di là dello strumento. Fra questi ve ne sono alcuni che scrivono effettivamente bene per il pianoforte. Quando si arriva ad averlo nel sangue, Bach suona perfettamente sul pianoforte: nessuno però lo considera come un buon autore per pianoforte. A ben vedere, neanche Beethoven, né Schoenberg scrivevano bene per questo strumento. Ma ciò non ha alcuna importanza.

V. T. - Qual è secondo Lei il compositore che avrebbe scritto con maggior perfezione per il pianoforte?

G. G. - Direi, come tutti, Chopin, ma a condizione che il pianoforte significhi per Lei quello che significava per Chopin; ma questo non è il significato che dò io al pianoforte, poiché l'esplorazione profonda del pianoforte conduce a cose per le quali provo una grande avversione. Una di queste è il pedale, verso il quale — salvo utilizzarlo come faccio io, come un fattore di puntualizzazione, per sottolineare il tempo e dare una certa ampiezza al suono — provo una profonda antipatia. Ho orrore del pedale utilizzato come elemento coloristico. D'altra parte temo che ciò condizioni il mio giudizio su molti pianisti, visto che gli unici che ammiro veramente sono quelli che impiegano il pedale con estrema parsimonia. Devo fare un'eccezione solo per Schnabel, che usava abbondantemente il pedale, ma ho la sensazione che lo facesse per coprire alcune imperfezioni tecniche. Credo che fosse un problema di ordine fisico. Voglio crederlo, insisto per crederlo.

V. T. - Cosa fa nel tempo libero?

G. G. - Vado in campagna, sulle sponde del lago Simcoe, e resto seduto a guardare gli alberi.

V. T. - Legge?

G. G. - Moltissimo. A dire il vero, se non fossi diventato musicista mi sarebbe piaciuto fare lo scrittore.

V. T. - Davvero? Non l'attore?

G. G. - Sì, so bene di essere terribilmente istrione. Eppure credo che avrei di gran lunga preferito fare qualcosa che avesse a che vedere solo con me stesso. La scrittura mi attrae enormemente. Per il momento mi limito ai testi di copertina dei dischi e a qualche conferenza qua e là.

V. T. - Intende scrivere esclusivamente su argomenti musicali o pensa anche alla fiction*?*

G. G. - Fino a oggi ho scritto solo di musica. Ma sono molto tentato dalla *fiction* anche se non mi sento affatto preparato per questo genere. Premesso ciò, ho intenzione di scrivere, un giorno o l'altro, la mia biografia, e sarà sicuramente *fiction*!

V. T. - Le piace il teatro musicale, l'opera?

G. G. - Per la verità no. Non sono fanatico dell'opera, salvo che per due autori: Mozart e Richard Strauss, che adoro entrambi. Mi interessa molto Wagner, ma molto più da un punto di vista musicale che teatrale e, dato che lui sperava che questi due aspetti non venissero separati, ne consegue che probabilmente non sono un vero wagneriano. Non sopporto invece l'opera italiana. Verdi per me è un supplizio e Puccini mi irrita.

V. T. - Lei va raramente all'opera o a concerto.

G. G. - Non ci vado quasi mai. L'anno scorso sono stato costretto ad assistere a tre concerti; mi ci sento veramente a disagio. L'unico

modo di ascoltare la musica, per me, è con narcisismo: standomene in casa ad ascoltare delle registrazioni.

V. T. - Lei sembra compiacersi della sua reclusione.

G. G. - È una cosa meravigliosa. Quando si passa la maggior parte del tempo negli alberghi è un gran sollievo poter uscire da questa routine e starsene completamente soli per qualche settimana. E poi è anche l'unico momento per poter lavorare. Quando sono in tournée non suono praticamente mai perché è difficile trovare un buon pianoforte in una sala adeguatamente riscaldata. Per cui è a casa che svolgo tutto il lavoro: quello su composizioni nuove e la rilettura di quelle già studiate, soprattutto in inverno, quando il lago è ghiacciato e davanti a me, all'orizzonte, non vedo altro che ghiaccio e neve.

Alla soglia del ritiro

Nel gennaio del 1962, poco più di due anni prima di interrompere le esibizioni in pubblico, Glenn Gould concedeva questa intervista a Bernard Asbell, giornalista del settimanale «American Horizon».

Bernard Asbell - Quando ha deciso di intraprendere la carriera pianistica?

Glenn Gould - Già all'età di nove o dieci anni ero deciso a intraprendere la carriera musicale, deciso ad avvolgermi nella musica perché avevo scoperto che era un sistema eccellente per evitare i miei compagni di scuola, con i quali non riuscivo a legare. Ma non sono mai stato un bambino prodigio, perlomeno non sono mai stato un bambino prodigio gestito come tale. In quegli anni non ho mai dato un concerto, a eccezione, forse, di quelli per le signore della parrocchia, e mi accontentavo di scrivere i miei piccoli capolavori. Credo di non aver cominciato a considerarmi una seria minaccia professionale prima dei vent'anni, età in cui mi guadagnavo già da vivere suonando il pianoforte negli studi radiotelevisivi. A quell'epoca ero ancora studente, ma iniziavo a rendermi conto che questi progetti erano realizzabili, anche se mi sarebbero costati sforzi considerevoli. Tuttavia, la forma che queste idee assumevano nella mia mente non implicava necessariamente il fatto di suonare il pianoforte. Fra i dieci e i venti anni, di fatto, ero restio all'idea di una carriera concertistica.

B. A. - Perché?

G. G. - Perché mi sembrava qualcosa di superficiale, una sorta di piacevole complemento ai miei interessi scolastici sulla musica. Pensavo che l'unica carriera accettabile fosse quella legata a interessi musicologici, e che tutti gli altri indirizzi peccassero di frivolezza. In materia musicale mi vedevo come una sorta di uomo del Rinascimento, capace di condurre a buon fine i progetti più svariati.

Volevo chiaramente essere compositore — e ancora oggi lo desidero — e l'idea di scendere nell'arena a suonare non mi attraeva affatto. Era, almeno in parte, un atteggiamento di difesa. Anche se non conoscevo ancora granché di questo mestiere mi sembrava chiaro che la carriera concertistica richiedeva uno spirito di competizione cui non consideravo cosa degna applicarsi. Non riuscivo a concepire il fatto di dovermi misurare ferocemente con altri giovani diciassettenni che, ad ogni modo, suonavano il pianoforte sicuramente molto meglio di me.

B. A. - Ha qualche massima personale che L'aiuti a superare i momenti difficili?

G. G. - Durante la mia seconda tournée in Europa ero terribilmente depresso. Avrei dovuto passarvi tre mesi, lontano dalla vita a cui ero abituato. Tutto questo mi sembrava ridicolo, e avevo una gran voglia di tornarmene a casa. Prima del primo concerto, che doveva essere a Berlino, mentre andavo alle prove mi dissi: «E poi, chi diavolo ha mai detto che sarebbe stata una gita di piacere?». Quest'idea mi ha permesso di passare alla meno peggio diverse settimane, e ne ho fatto quasi una massima.

B. A. - La sua incisione delle Variazioni Goldberg *ha fatto di Lei, da un giorno all'altro, una celebrità. Cosa rappresenta per Lei il successo, che afferma di non aver mai realmente ricercato, come pianista?*

G. G. - È stata una cosa molto importante per me, ma mi ha anche creato molte difficoltà. Fino a quel momento non avrei mai immaginato che tutto ciò che accompagna la mia esecuzione — le mie eccentricità, se vuole — potesse attirare la minima attenzione. Nessuno mi aveva mai fatto osservazioni a questo proposito. Ed ecco che, all'improvviso, tutta una serie di impresari e di addetti ai lavori ben disposti si mettono a scrivermi per dirmi: «Ragazzo, dovresti però pensare a ricuperare il controllo di te e smetterla con tutte quelle smorfie».

B. A. - Di quali smorfie si trattava?

G. G. - Del fatto che, mentre suonavo, avevo la tendenza a cantare, a gesticolare come un direttore d'orchestra e così via.

Il fatto è che, fino ad allora, avevo suonato solo per me, in casa o, di tanto in tanto, in qualche studio radiofonico.

Non essendo stato un bambino prodigio che si esibiva in concerti non avevo mai pensato all'importanza che almeno certe persone attribuiscono all'aspetto esteriore delle cose. Quando, all'incirca nel 1956, fui costretto a prendere improvvisamente coscienza di questi fatti cominciai a prestare attenzione a tutto quello che facevo, e ciò mi diede un po' fastidio. La ragione del mio comportamento fino ad allora dipendeva dal fatto che mi ero concentrato esclusivamente sul modo di mettere in opera una determinata concezione della musica che eseguivo, senza considerare i mezzi fisici che utilizzavo per riuscirvi. Questa nuova coscienza delle mie peculiarità fisiche fu una cosa molto penosa, ma non durò a lungo.

B. A. - Se Lei, oggi, se ne rende meno conto prova forse allora più piacere a dare concerti?

G. G. - Ancora oggi gli unici posti che amo e in cui mi sento veramente a mio agio sono gli studi radiotelevisivi e le sale d'incisione. Sono assolutamente agguerrito a suonare in pubblico ma, nonostante questo, non è una cosa che amo particolarmente. Ciò che non sopporto è l'idea del "Lei ha diritto a un'unica chance".

B. A. - Infatti, c'è chi ritiene che uno dei piaceri dell'ascolto della musica consista proprio nel rischio, in quel "diritto a una sola chance" caratteristico di ogni concerto; nel fatto che nessuno, né l'interprete, né il pubblico sa esattamente cosa accadrà.

G. G. - Per me è una cosa crudele, feroce e idiota. È esattamente questo che spinge i selvaggi come quegli abitanti dell'America Latina che vanno a vedere le corride. Quando sento argomenti di questo genere mi viene voglia di abbandonare le scene. Lo spettatore dell'arena, che assiste a un'esecuzione musicale come se si trattasse di un'esibizione atletica, se ne sta al riparo da ogni rischio, ma prova una sorta di godimento sadico nel vedere quello che accade sulla scena. Ora tutto ciò non ha nulla a che vedere con quanto vi succede realmente, cioè con il tentativo dell'interprete di realizzare una potente identificazione con la musica che esegue. Non è una battaglia, ma una storia d'amore. Certamente durante un concerto può anche succedere qualcosa di eccezionalmente bello e in questo caso mi piacerebbe che, invece di duemila spettatori, ce ne fossero ventimila. Ma

questi sono momenti rari. Amo la registrazione perché, se accade qualcosa di eccezionalmente bello, quello rimane e, nel caso contrario, ti viene concessa un'altra possibilità di raggiungere l'ideale.

B. A. - *Con ciò intende dire che non è contrario all'idea di montare diverse esecuzioni per ricavarne una sola?*

G. G. - Onestamente mi servo con molta moderazione del montaggio. La maggior parte dei miei dischi è composta da interi movimenti registrati tutti d'un fiato. Ma devo anche dire che il montaggio non mi crea alcuno scrupolo. Non vedo niente di male nel fare un pezzo servendosi di duecento spezzoni, se il risultato desiderato è quello. Mi fa indignare l'idea che si parli di frode per un'esecuzione ideale che è stata montata con mezzi meccanici. Tanto di cappello per quei professionisti che riescono a ottenere un'esecuzione ideale ricorrendo al massimo dell'illusione e della manipolazione. Quest'idea di autenticità — con tutti i suoi limiti — posta al di sopra di tutto mi sembra assurda.

B. A. - *Quando è in studio non Le manca lo stimolo del pubblico?*

G. G. - Come le ho già detto ho iniziato la mia carriera proprio negli studi radiofonici. Mi sono abituato a considerare il microfono come amico e testimone di quello che faccio. Nessun pubblico mi ha mai dato il minimo stimolo. Gli applausi di un certo pubblico possono essere maggiori di quelli di un altro a livello di decibel, ma, dato che provengo da una città così conservatrice come Toronto, ho imparato che il rumore non equivale necessariamente a un apprezzamento sincero. Quando sono andato in Israele, un paese dove il pubblico è estremamente caloroso — sicuramente molto preparato, ma anche molto esuberante — ho avuto la netta sensazione che altre due settimane di questo genere di apprezzamenti mi avrebbero dato alla testa, e che era il momento di mettermi in salvo. No, preferisco essere totalmente indifferente al pubblico. I miei amici più vicini e i miei genitori sanno, per esempio, che non gradisco la loro presenza ai miei concerti. Non voglio dovermi mostrare all'altezza delle aspettative che qualcuno si è creato al mio riguardo.

B. A. - Quando Lei parla di esecuzione ideale crede che si tratti di qualcosa di oggettivo, di riconoscibile?

G. G. - Beh, dipende dall'aura del momento, e anche dall'atmosfera del mese, dell'anno o dell'epoca in cui si vive o questo accade. Tutto ciò può variare enormemente. Le farò un esempio. Alcuni anni fa avevo registrato il *Concerto in re minore* di Bach, e in quel momento ne ero molto soddisfatto. Un giorno, due o tre anni più tardi, mi trovavo in auto e ho acceso la radio nel mezzo del primo movimento di una registrazione che qualcuno aveva fatto di questo *Concerto*. In quel periodo il mio giradischi non era ben regolato e girava un po' troppo veloce, il che faceva crescere tutto di mezzo tono e urtava il mio orecchio assoluto. Al tempo stesso però aggiungeva un tocco gradevole di brillantezza che dava alla musica un mordente un po' toscaniniano. Mi ero abituato ad ascoltare la mia incisione del *Concerto* di Bach in *mi bemolle*, ed ecco che ora, alla radio, lo sentivo suonato in re minore e più lentamente. Mi chiesi chi poteva essere l'interprete. Sapevo che l'opera era stata registrata recentemente da X, Y e Z. Ero praticamente convinto che quel che stavo ascoltando fosse di X, perché l'interpretazione aveva tutte le sue caratteristiche di solidità, mentre io, quando l'avevo incisa, avevo avuto un atteggiamento molto più disinvolto rispetto alla musica. A mano a mano che ascoltavo mi chiedevo: «Perché non riesco a suonare con questa convinzione, con questa disciplina così semplice?». Ero furente con me stesso. Arrivò il secondo movimento e mi dissi: «Che tempo meraviglioso!». Poi notai due appoggiature che erano eseguite molto prima del tempo, mentre la nota reale non cadeva sul mezzo tempo ma sui tre ottavi. Non conoscevo nessun altro che facesse questo con Bach all'infuori di me. Fu allora che mi resi conto che la radio stava trasmettendo la mia incisione e, da quel momento, iniziai a trovarle ogni sorta di difetti.

B. A. - Le capita spesso di riconoscere altri pianisti dalle loro caratteristiche stilistiche generali, o solamente dal loro approccio a un'opera particolare?

G. G. - Dipende. Innanzitutto riesco quasi sempre a stabilire se si tratta di una donna. In genere le donne controllano meno bene la parte superiore delle braccia, il che fa sì che utilizzino l'avambraccio come un martello. E questo traspare, in quello che suonano, anche dai loro riflessi ritmici. In generale, nell'esecuzione femminile

c'è una spinta vertebrale minore, perché le donne tendono a impegnarsi di più, ad agire più direttamente sui tasti, piuttosto che sentire le sensazioni al di sopra della tastiera. D'altro canto credo di poter riconoscere Artur Schnabel novantanove volte su cento. Era il mio idolo quando ero giovanissimo e in un certo senso lo è tuttora. La sua caratteristica era di non avere quasi coscienza delle potenzialità specificamente pianistiche dello strumento, di non fare niente per sfruttarle, mentre invece, a torto o a ragione, usava il pianoforte come mezzo per proiettare la propria particolare analisi dell'opera che eseguiva.

B. A. - *Quando ascolta le Sue incisioni ne riconosce lo stile?*

G. G. - Sì, per la sua chiarezza architettonica. Per prima cosa non mi è mai piaciuto sfruttare il potenziale dinamico del pianoforte. Non mi servo quasi mai del pedale del *forte* e, grazie alla mia lunga esperienza di organista, tendo a rapportare tutto al basso. Quando il basso — ed è il caso di buona parte della musica dell'Ottocento — non è così solido come vorrei, tendo volontariamente a deformarlo: lo ritardo, lo trattengo, utilizzo ogni sorta di accorgimento per dargli solidità. Come organista, penso alla voce del violoncello, quella della mano sinistra, come se dovesse essere eseguita con i piedi.

Ancora oggi, quando leggo una partitura d'orchestra, tendo a muovere i piedi come se stessi usando la pedaliera dell'organo. Poiché ho iniziato molto presto a suonare l'organo, continuo a pensare alla musica come se si dovesse suonare con tre mani, dove i piedi sarebbero la terza mano. La musica nella mia immaginazione è contrappuntisticamente più divisibile che per la maggior parte dei pianisti.

B. A. - *Trae qualche insegnamento dai Suoi dischi?*

G. G. - A volte mi domando come si facesse prima dell'invenzione del magnetofono. Per quel che mi riguarda l'unico vero lavoro che faccio sullo strumento consiste semplicemente nel registrarmi a casa i brani che devo suonare e ascoltarli per poi ricavarne non solo conclusioni generali, ma anche riflessioni molto dettagliate su quello che faccio.

Quasi otto anni fa ho eseguito per la radio una Sonata di Beethoven, l'op. 7 in mi bemolle, che ha un magnifico movimento lento. Avevo chiesto che me la registrassero mentre andava in onda e l'indomani, ascoltandola, mi sono accorto che non riuscivo a individua-

re la forma metrica della musica. Non riuscivo nemmeno a scandire il tempo tra me e me. Era molto curioso, perché mentre la eseguivo il mio orecchio interiore non sembrava aver colto carenze ritmiche. Per cui registrai a più riprese questo movimento sul mio apparecchio personale per vedere quello che potevo fare per correggere questa mancanza. Alla fine mi resi conto che nelle composizioni a tempo molto lento tendevo ad aspettare troppo a lungo per legare gli accordi: quando avrei dovuto attaccare l'accordo ero ancora preoccupato a flettere i muscoli nella preparazione sonora, ed era già troppo tardi. Poi mi accorsi, e questa fu una grande rivelazione, che facevo la stessa cosa in molte altre composizioni. Questa scoperta molto importante mi ha insegnato che quello che pensiamo di udire all'interno di noi non corrisponde necessariamente al risultato oggettivo prodotto.

B. A. - Nei Suoi concerti pubblici Lei evita manifestamente ciò che costituisce l'essenziale del repertorio romantico dell'inizio del diciannovesimo secolo: Chopin, Schumann, ecc. Cosa rimprovera a questa musica?

G. G. - Le mie critiche sono essenzialmente di ordine architettonico. Questo genere di musica non è mai abbastanza compatta, non è mai organizzata così scrupolosamente come a me piace che la musica e tutte le altre cose siano. Non è nemmeno abbastanza poetica, manca quel solido impulso metrico che mi piace trovare nella musica. Prenda invece, ad esempio, Richard Strauss. Ecco un compositore che utilizza una gamma drammatica prodigiosamente varia, ma capace di organizzarla strutturalmente in modo tale che ogni cadenza rimi con la successiva. Con Strauss si avverte una magnifica sensazione di pienezza. Per me è fra i più grandi di tutti i tempi. Penso che questo aspetto della sua scrittura ne faccia un Mozart del ventesimo secolo.

B. A. - Eppure si dice che Lei non ami Mozart.

G. G. - Non è che non mi piaccia Mozart; ci sono degli aspetti di lui che mi attraggono enormemente. Ammiro profondamente il modo in cui dispone una struttura rigorosa attorno ai grandi pilastri della sua musica. La struttura dei suoi finali è incomparabile.

Ma quello che mi sembra manchi in Mozart — e che, al contrario, è sempre presente in Haydn — è un senso della variazione, del rilievo, mentre gli elementi interni si mantengono in attività. Mozart non

attiva tutti i dettagli, mette in gioco più cose del necessario e, di conseguenza, non utilizza tutto il suo materiale, al contrario di Haydn. Per inciso, si dice che io non ami nessun compositore del periodo che va da Bach a Schoenberg, a parte qualche eccezione. È assolutamente inesatto. Sono e sono sempre stato estremamente influenzato dalla musica del tardo romanticismo, Mahler, Strauss e il giovane Schoenberg. Il problema è che la fine dell'Ottocento è mal rappresentata quanto alla musica per pianoforte. Mi sarebbe piaciuto molto che ci fosse stato un consistente repertorio di musica per pianoforte composta da quei musicisti dell'Ottocento che io ammiro veramente. Ho realizzato trascrizioni per pianoforte dei Poemi sinfonici di Strauss da far drizzare i capelli sulla testa. Li suono in privato. Ho anche fatto una trascrizione dell'Ouverture e della scena finale del *Capriccio*, l'ultima opera di Strauss, la sua più bella, e, credo sinceramente, la migliore in assoluto del ventesimo secolo.

B. A. - Ho sentito dire che forse inciderà il Concerto *di Grieg.*

G. G. - Ne abbiamo discusso. Se lo farò veramente sarà per ragioni d'orgoglio familiare. Grieg è un parente, era il cugino primo del nonno di mia madre.

B. A. - Le piace quest'opera?

G. G. - Viste le mie concezioni è un pezzo che non mi dovrebbe piacere granché. Cerco di persuadermi che, nel suonarlo, ho un dovere da compiere. Di solito lo si suona per il novanta per cento secondo la tradizione e solamente per il dieci per cento secondo la fantasia dell'interprete. È un passare di mano vecchio già di tre generazioni, e lo si sottopone agli eccessi più inverosimili rispetto a quello che c'è realmente nella partitura.

B. A. - Nel caso decidesse di registrarlo, questo fatto Le aprirebbe la porta ad altre opere del repertorio romantico?

G. G. - Ho appena terminato un disco dedicato agli *Intermezzi* di Brahms: si tratta dell'interpretazione più sexy mai realizzata di quest'opera.

B. A. - Che intende con questo?

G. G. - Credo di essere riuscito a captare un'atmosfera d'improvvisazione che non penso sia mai stata presente nelle precedenti incisioni delle opere di Brahms. È un pò come se suonassi veramente solo per me, avendo lasciato, però, la porta aperta: con questo non dico nulla di originale, ma mi limito a riportare le affermazioni di un amico. Penso che a molte persone non piacerà affatto ma...

B. A. - ... Ma a Lei piace molto...

G. G. - Sì, l'adoro. È una delle cose di cui sono più fiero. Del resto sto anche progettando, per l'anno prossimo, una registrazione delle *Sonate per organo* di Mendelssohn che sarà uno choc per tutti. Mi piace infinitamente Mendelssohn, è un compositore molto più grande di Schumann, per esempio, la cui reputazione è tuttavia più consolidata. Fra tutti i compositori credo che Schumann sia uno dei più deboli. Però, per esser giusti, bisogna dire che molta gente interpreta Schumann con gran convinzione e vede in lui virtù che io, invece, considero difetti. Non m'interessa sapere perché sia così. Può darsi che essi trovino che ci sia troppa disciplina nella musica, mentre per me ha senso solo una disciplina estremamente rigorosa.

B. A. - Ha ascoltato molto jazz?

G. G. - Sì, ma non ne sono né un iniziato, né un amatore. Quando avevo tredici o quattordici anni avevo una certa inclinazione per Charlie Parker e compagni, ma è stata una cosa molto effimera. Non ho mai assistito in vita mia a un concerto jazz.

B. A. - Crede che il jazz abbia portato un contributo rilevante alla musica americana?

G. G. - Credo che abbia contribuito a mettere in luce una certa frenesia innata che corrisponde molto bene allo spirito nordamericano. Non vorrei sembrare troppo altezzoso, ma trovo che tutta l'ideologia che cerca di far credere che il jazz e la musica classica finiranno per convergere sia solo una sciocchezza.

B. A. - Non è sensibile all'eccitazione ritmica del jazz?

G. G. - Beh, sa, è come sfondare una porta aperta dire che nessuno ha mai swingato meglio di Bach.

B. A. - Qualcuno L'ha definita il decano della scuola "fredda", della scuola intellettuale del pianoforte. Cosa ne pensa?

G. G. - Niente di più falso. Secondo me quest'idea deriva dall'ipotesi che a me non piaccia suonare altro che musica barocca o seriale. Non è vero, e se anche lo fosse tutto ciò dipende ancora una volta dal modo in cui si eseguono questi due tipi di musica. Credo che quest'idea derivi anche dalla constatazione che io evito quasi sempre l'uso del pedale e dei contrasti dinamici, due cose che vengono associate a un modo di suonare romantico. Queste mie rinuncie vengono interpretate come una sorta di freddezza e di distacco. Ma ciò non ha niente a che vedere con me. Ho coltivato delle sensazioni tattili e un modo di suonare agile e lineare con il solo obiettivo di riuscire a essere il più espressivo possibile all'interno di un quadro sonoro estremamente controllato. Del resto molte delle mie interpretazioni beethoveniane hanno suscitato le ire dei critici per la buona ragione che queste sarebbero state — e sono proprio le loro parole — troppo romantiche e d'accento non convenzionale.

B. A. - Dato che Lei rifiuta l'etichetta di "freddo", come definirebbe i termini "freddo", e "romantico"?

G. G. - Non applico a nessuno queste etichette, né penso che si possano applicare a nessuno di quelli che io ammiro. Ma se fossi costretto ad applicarle direi che un interprete "romantico" è quello che, senza limitarsi necessariamente alla musica romantica, dà prova di uno spirito estremamente immaginifico in rapporto alla musica che esegue, tanto da trascinarlo, a volte, a deformarne l'ossatura architettonica. L'interprete "freddo", al contrario, sarebbe quello che, forse per mancanza d'immaginazione, tratterebbe tutto correttamente ma in modo letterale, e così sfiorerebbe soltanto le bellezze intangibili della musica. Il che risulterebbe incredibilmente fastidioso.

B. A. - Alcuni critici La rimproverano di avere l'aria di annoiarsi nei concerti, durante i passaggi d'orchestra in cui Lei non suona.

G. G. - Senta, sono sicuro che diverse critiche sul mio comportamento in palcoscenico siano giustificate, ma non questa. Credo che nessun pianista o violinista degno di questo nome quando esegue un'opera nella quale non suoni ininterrottamente possa a un tratto abbandonare ogni responsabilità e disinteressarsi a ciò che accade intorno a lui. Per la verità sembra che io abbia l'aria più interventistica di molti altri, e questo infastidisce non pochi. È solo che mi faccio coinvolgere molto da ciò che accade.

B. A. - Ritiene che l'interprete debba eseguire la musica così come lui la sente o come crede che l'abbia sentita l'autore?

G. G. - Sono ben pochi i fortunati che possono dire che il loro modo di sentire la musica è lo stesso di quello del compositore. Ma a volte mi domando perché ci preoccupiamo così tanto di una pretesa fedeltà alla tradizione della generazione del compositore piuttosto che a quella dell'interprete. Perché, ad esempio, sforzarsi di suonare Beethoven come si presume che Beethoven abbia suonato? Schnabel ci ha provato. Malgrado tutta la mia ammirazione per Schnabel mi sembra un'assurdità, soprattutto perché non prendeva in considerazione la differenza di strumento. Lui usava il pedale nel modo in cui alcuni studiosi affermavano che Beethoven volesse, ma senza rendersi conto che questa tecnica del pedale acquistava tutt'altro senso su uno strumento contemporaneo. Sono sicuro che Mozart molto spesso non approverebbe quello che faccio della sua musica. L'interprete deve avere una fede, anche cieca, in ciò che fa; deve essere convinto di poter scoprire possibilità d'interpretazione che il compositore non avrebbe mai considerato. È del tutto possibile. Esistono al giorno d'oggi esempi di compositori contemporanei, di cui mi permetta di tacere i nomi, che sono i peggiori interpreti della propria musica. Sono sicuro che ciò sia dovuto al fatto che sentono interiormente tali e tante cose nella propria musica da non rendersi conto di non riuscire ad esprimerle. Non sanno quel che deve fare un interprete per dare vita a queste cose.

B. A. - Lei parla molto seriamente della funzione dell'interprete mentre, poco fa, diceva che a un certo punto aveva considerato «una cosa superficiale» il fatto di suonare il piano. Suonare è diventato più essenziale per Lei, in questi ultimi anni?

G. G. - Economicamente parlando, sì; ma non per il bisogno o desiderio di suonare in pubblico. Per me è essenziale il contatto con la musica, ma non il fatto di eseguirla in pubblico.
Alcuni amici mi prendono in giro per questo e dicono che se, alla mia tenera età, smettessi di suonare in pubblico, entro sei mesi ricomincerei. Onestamente non credo sia così. Ho già passato periodi di sei mesi senza dare concerti, e le assicuro che dopo è stato molto difficile riabituarmi all'idea di tornare sul palcoscenico. Se mai m'imponessi un ritiro di tre o quattro anni sarebbe probabilmente la fine, non mi esibirei mai più in pubblico.

B. A. - Cosa, allora, Le sembra essenziale?

G. G. - Credo che il mio atteggiamento negativo nei confronti dei concerti sia in parte dovuto al fatto che voglio considerarmi un compositore. Devo ammettere che, fino a oggi, in questa direzione ho fatto più parole che azioni. In ventinove anni di vita ho scritto una sola opera di qualità, che mi piace; il mio *Quartetto per archi*. Mi sono specializzato in opere incompiute. Al contrario di molti non mi fermo dopo la prima pagina, ma solo quando arrivo alla penultima. Ho, per esempio, un'opera che si trascina sul mio tavolo: è nata sotto forma di un quintetto per fiati e poi si è trasformata da sola in una sonata per clarinetto. Negli ultimi quattro anni ha cambiato forma tre volte. È completata al novantacinque per cento, e quando la riprendo in mano vi trovo una quantità di cose eccellenti. Ma nonostante ciò, in un modo o nell'altro, mi sfugge quell'ultima pagina. Dunque ho scritto una sola opera che mi soddisfi, il *Quartetto*. Ciò non fa presagire un futuro di compositore molto promettente. Penso che dovrei mettermi a sgobbare su certi aspetti della tecnica di composizione e, soprattutto, d'orchestrazione. Forse farei bene a sforzarmi di essere un po' più prolifico; ma tutto dipende sempre dal fatto che non riesco ancora a sentirmi infelice per avere scritto, fino a oggi, una sola opera completa.

B. A. - Se è proprio vero che Lei non attribuisce un gran valore al fatto di suonare il pianoforte, com'è che ci riesce così bene?

G. G. - Ho già detto che, nel suonare, ciò a cui do importanza è la mia personale soddisfazione e non quella degli altri, e attribuisco abbastanza valore da farlo, se non bene, perlomeno in maniera da essere contento di quello che faccio. Ma è ancora più semplice: adoro talmente la musica e le sue fonti che non posso fare a meno di prendermene cura nel modo più scrupoloso, cercando di trasmetterla.

Duo

Incontro al vertice nel novembre 1965. Yehudi Menuhin e Glenn Gould si esibiscono insieme in una trasmissione televisiva della CBC. Il programma comprende la *Quarta Sonata in do minore* di J. S. Bach, la *Fantasia* di Schoenberg e la *Decima Sonata in sol maggiore* op. 96 di Beethoven. Abbiamo ritenuto interessante riportare qui il dialogo che i due grandi musicisti interpolarono alle loro esecuzioni.

Sonata in do minore *di J. S. Bach e* Fantasia *di Schoenberg*

Glenn Gould - Yehudi, non riesco a immaginare un'opera per violino e pianoforte, per violino e clavicembalo, per violino e tastiera — quale che sia la sua vera origine — che sia meno condizionata dalla natura degli strumenti di questa Sonata di Bach o, comunque, di qualsiasi altra Sonata di Bach. Si potrebbe altrettanto bene farla eseguire da un flauto e un virginale, da un trio di clarinetti, o da...

Yehudi Menuhin - ... Sì, è musica allo stato puro. D'altronde Bach è stato arrangiato per ogni sorta di strumento; lo si può cantare, fischiare, jazzare a volontà.

G. G. - Una buona prova della sua purezza è il fatto che, quando stavamo provando, suonavo continuamente la parte violinistica.

Y. M. - Lo so, è incredibile. Eppure Bach era un tale strumentista che quello che ha scritto per il violino è perfettamente eseguibile.

G. G. - Sì, ed è lo stesso per il pianoforte: la sua musica cade sempre perfettamente sotto le dita.

Y. M. - E questo è particolarmente vero nel caso di quelle sue fughe estremamente complesse, come, ad esempio, la Fuga in do maggiore *per violino solo; soltanto un violinista poteva scriverla.*

G. G. - È curioso. Fra poco suoneremo la *Fantasia* di Schoenberg, ed è un contrasto piuttosto suggestivo; Schoenberg è un autore che manifesta un interesse marcato per gli strumenti in quanto tali. Le sue ascendenze mahleriane, straussiane e wagneriane lo spingono a curare la coloritura strumentale e la *Fantasia* è piena — suppongo, ma mi corregga se sbaglio — d'ogni sorta di abbellimento o effetto specificamente violinistico: armonici semplici e doppi, pizzicati, glissandi...

Y. M. - Sì; eppure è, allo stesso tempo, sorprendentemente goffa e difficile. Come diceva di Bach, anche questa è musica allo stato puro, ma in un senso molto diverso. Perché, se si considerano le note in sé, ci si rende conto che sono dettate più dalla loro sequenza che dallo strumento per cui sono state scritte.

G. G. - Dalla serie dei dodici suoni?

Y. M. - Sì.

G. G. - Credo sia esatto. Nelle ultime opere di Schoenberg — e in questa, scritta due o tre anni prima della sua morte e, ovviamente, una delle ultimissime — ci sono figure molto strane e arbitrarie. Cosa curiosa di questo brano, e lei l'ha notata l'altro giorno mentre stavamo provando, è che all'inizio era stato concepito per violino solo. È interamente monodico, e tutti i commenti del pianoforte sono stati inseriti in seguito. È senz'altro per questo che, suonandolo, riempio tutti i vuoti, mentre lei occupa il primo posto!

Y. M. - Sì, questa musica ha un aspetto curiosamente puntillista, con quelle sue pause lunghe, e questo mi fa venire in mente un'idea che però, probabilmente, non sta in piedi: in questo tipo di musica si trova un suono che è quasi sempre lo stesso; s'intende che è superato il contrasto tra consonanza e dissonanza, ma non esistono nemmeno grandi contrasti di suono o di intervallo, il che fa sì che l'unico contrasto che sussiste — mi scuso se questa sembra una battuta — è un contrasto tra suono e non-suono e probabilmente è questa la ragione delle tante pause.

G. G. - No, non è una battuta, è anzi un rimprovero del tutto legittimo. Ma forse non è anche questa la ragione per cui quest'opera comporta un così gran numero di contrasti dinamici estremi, tanti *sforzando, piano subito, fortissimo* e *pianissimo* che si alternano brutalmente?

Y. M. - Senza dubbio, dato che i contrasti armonici sono insufficienti, non rimane altro che utilizzare i contrasti di intervallo, con tutti questi grandi salti e queste grandi pause...

G. G. - Via Yehudi, metta tutte le sue carte in tavola; la verità è che a Lei, in realtà, non piace affatto la *Fantasia* di Schoenberg, no?

Y. M. - Senta Glenn, avevo un gran desiderio d'accettare il suo invito a suonare con Lei, perché l'ammiro e so che Lei ha una conoscenza e una comprensione di Schoenberg maggiore e più profonda di quella di chiunque altro. Mi interessa sempre conoscere qualcosa di qualcuno grazie alla mediazione di una persona che lo comprende e l'ama. Ho sempre creduto che chi comprende e ama qualcosa ne sappia più di chi non è nella stessa condizione.

G. G. - A parte i problemi di registrazione e di rapporto strumentale, se dovesse esprimere una o due critiche fondamentali su quello che la infastidisce di quest'opera, quali sarebbero?

*Y. M. - Il fatto che c'è una curiosa divergenza tra azione e parola. È come se in un dramma come l'*Amleto *per esempio, Lei staccasse tutte le parole l'una dall'altra e mettesse le sillabe una accanto all'altra in una sequenza arbitraria che non avesse significato in sé, pur rispettando il ritmo e le azioni del dramma, in modo tale che uno spettatore, edotto della vicenda, possa ancora identificare i momenti dove ha luogo la scena d'amore o appare il fantasma...*

G. G. - L'analogia è stupenda...

Y. M. - ... trovo ciò un po' fastidioso. Altro esempio: c'è un valzer nella Fantasia, *un valzer puro; e il solo modo in cui Schoenberg accetta il fatto che si tratti di un valzer è farne una caricatura. È una parodia del valzer.*

G. G. - Sì, ma del resto ciò che ne fa un valzer è il fatto che l'opera nella sua totalità non è una raccolta di valzer. Al contrario, la scena del valzer, se così vogliamo chiamarla, acquista tutto il proprio valore dal suo essere situata nel bel mezzo di maledizioni degne dell'Antico Testamento. Voglio dire, con questo, che lo Schoenberg che si rivela nella *Fantasia* è uno Schoenberg del genere più collerico...

Y. M. - Sicuro, può darsi che Lei abbia perfettamente ragione. Viviamo in un mondo di simboli che scambiamo per evidenze. Ora, noi ignoriamo se questi simboli abbiano un significato intrinseco, però sappiamo che certe cose sono calde o taglienti e che altre sono fredde o carezzevoli. Sappiamo che un accordo maggiore è, generalmente, felice e che un accordo minore è...

G. G. - Ma non in questo genere di vocabolario.

Y. M. - Assolutamente, e in questo senso ciò altera il significato dei simboli che noi crediamo evidente. Sarebbe forse giusto scuotere le stampelle alle quali ci appoggiamo. Bisognerebbe che succedesse qualcosa che portasse un po' di chiarezza, dopo un periodo romantico in cui tutto è progressivamente diventato eccessivamente impreciso. Nonostante tutto credo che il servizio reso sia negativo. Non riesco a credere che questa musica sia totalmente autonoma, che stia in piedi da sola.

G. G. - Da quello che dice deduco però che Lei è realmente interessato a ciò che può venirne fuori.

Y. M. - Profondamente e, grazie a Lei, riesco a suonarla con una certa convinzione. Ma la convinzione che le concedo è una convinzione dell'azione, non delle note.

Beethoven, Decima Sonata

(Dopo aver eseguito la *Fantasia* di Schoenberg, Yehudi Menuhin e Glenn Gould discutono su alcuni aspetti dell'interpretazione della *Decima Sonata* di Beethoven).

Y. M. - Nel nostro breve lavoro comune su questa Sonata Lei l'ha illuminata di una luce nuova, e gliene sono molto riconoscente.

G. G. - È stata un'esperienza straordinaria. Mi ero fatto un'idea molto precisa dell'opera cercando di prevedere quello che Lei ne avreb-

be detto. Al contrario di Lei, dato che fa parte del Suo repertorio attuale, non l'avevo mai suonata prima, perché in fondo non eseguo molto spesso musica da camera.

Y. M. - All'inizio mi ero posto qualche problema, perché Lei si era preso delle libertà rispetto alla dinamica e al fraseggio, pur rimanendo molto preciso dal punto di vista ritmico. Ma più avanti Lei ha cominciato a prendersi libertà anche ritmiche. È stata la mia cattiva influenza? Spero di no.

G. G. - La Sua cattiva influenza? No certamente!

Y. M. - In ogni caso, un po' alla volta, Lei ha assunto un atteggiamento estremamente romantico.

G. G. - Debbo dire che ho dovuto arrivare a un compromesso con me stesso che mi è costato un po' di fatica. Né sono certo che siamo riusciti a realizzarlo. Il fugato dell'ultimo movimento mi è sembrato molto strano, perché l'intendevo come qualcosa di molto teso, angoloso, come una sorta di premonizione del contrappunto che Beethoven utilizzerà alla fine della sua vita e che è — impossibile non pensare a Bach — molto "Sturm und Drang". [Il fugato di cui parla Gould arriva dopo una pagina molto agitata; da Beethoven è segnato come *pianissimo*, ma Gould ne dà una propria interpretazione e lo suona *forte*]. Ma mi dica cosa ne pensa.

Y. M. - Mi piacerebbe molto che Beethoven fosse con noi, perché quello che Lei fa è molto diverso da quel che c'è scritto, ma il Suo modo di suonarlo è assolutamente convincente. Personalmente io non avrei mai il coraggio di contraddire le indicazioni molto precise della partitura, dove è notato "sempre pianissimo". Ma, ancora una volta, tutto è relativo. "Sempre pianissimo" suggerisce qualcosa di misterioso, di cupo, che affluisce progressivamente nella luce del tema brillante e rigenerato del finale...

G. G. - Precisamente: dopo che si è ascoltata tutta quella musica pastorale e contadinesca occorre un forte choc, e non vedo altro modo di riuscirvi in maniera coerente se non eseguendo *forte* il fugato senza alterare minimamente il tempo.

Y. M. - Può darsi; tuttavia Lei lo fa in modo così convincente, e vi è già un tale contrasto nella natura stessa della musica, che è possibile che essa non richieda un contrasto sonoro così rude e marcato come l'avevo sempre immaginato io.

G. G. - Non lo so; non credo che per questo tipo di problema esistano soluzioni definitive.

Y. M. - Anch'io non lo credo.

G. G. - Soprattutto in quest'opera che si situa proprio al centro della vita di Beethoven, in cui non è ancora completamente uscito dallo stile classico asburgico, in un momento in cui non ha ancora del tutto acquisito il prodigioso contrappunto spigoloso proprio dei suoi ultimi Quartetti. Questa Sonata è a metà strada tra due mondi.

Y. M. - Sicuro. Enescu definiva questa Sonata la "vera Primavera".*

G. G. - Ebbene, alla luce di Enescu, Le va se la suoniamo?

---

* Si allude alla *Sonata* "La Primavera", la quinta delle Sonate per violino e pianoforte di Beethoven.

Quando la radio diventa musica

Intervista realizzata da John Jessop, autore di uno studio dedicato alle tecniche dei documentari di Glenn Gould, presso l'Istituto di Tecnologia di Toronto, e pubblicata sotto il titolo di *Radio come Musica* nei «Cahiers canadiens de Musique», primavera-estate 1971.

John Jessop - Per cominciare mi piacerebbe sapere dove nasce lo stile così particolare dei suoi documentari.

Glenn Gould - Immagino che tutto risalga al 1945-46. La radio mi affascinava e l'ascoltavo moltissimo. La radio ostentatamente teatrale dell'epoca era anche, nel senso più reale della parola, un'impresa documentaria di grande livello, che riusciva a cancellare, il più delle volte, la differenza tra teatro e documentario. D'altronde, vivendo a Toronto, dove la vita teatrale era relativamente limitata (non esisteva quasi nessun teatro di livello professionale), e avendo un temperamento sufficientemente puritano per essere poco incline al teatro, amavo molto il dramma radiofonico che mi sembrava essere, in un certo senso, più puro, più astratto, e reale quanto non è mai sembrato esserlo il teatro convenzionale, soprattutto quando mi è diventato familiare. Inoltre, verso la fine degli anni Cinquanta, mi sono messo a scrivere soggetti per documentari, perché quello che sentivo alla radio mi sembrava di scarso valore, eccessivamente lineare e prevedibile: c'era sempre qualcuno che cedeva successivamente la parola all'uno o all'altro degli invitati. Nel 1962 scrissi un programma di due ore su Schoenberg. Devo dire che non so se sarei ancora capace di fare un documentario della stessa durata su un soggetto come Schoenberg, utilizzando le tecniche che in seguito ho elaborato per mio uso personale; ma, all'epoca, sembrava che per far carriera alla radio ci si dovesse adeguare a questo genere di forma lineare, e io non ero per nulla soddisfatto delle tecniche che avevo a disposizione. Nel 1967 ebbi per la prima volta l'occasione di provare a produrre qualcosa d'originale.

*J. J. - E così nacque l'*Idée du Nord.

G. G. - Sì. Poiché il Nord mi affascinava era logico che facessi un documentario su questo soggetto.

J. J. - Per Lei fu anche la prima occasione di fare esperienza in materia di tecnica radiofonica?

G. G. - È curioso, ma buttandomi in quest'impresa non avevo la minima idea delle tecniche che si dovevano utilizzare. Del resto i primi canovacci di *Nord* sono interessanti un po' come i quaderni d'appunti di Beethoven; contengono non poche ingenuità e hanno un rapporto molto remoto con quello che poi è stato il risultato finale. Ci fu anche un momento in cui, avendo a che fare con cinque personaggi, pensai di dividere il programma in cinque episodi. Era senza dubbio una cattiva eredità dei modelli che avevo ascoltato in gioventù. Ragionavo come se avessi avuto da raccontare cinque storie, una per ognuno dei personaggi principali, servendomi ogni volta di uno solo dei personaggi del cast, mentre gli altri quattro si accontentavano di dire una battuta, esprimere un'idea o fare da controsoggetto complementare a quello che il personaggio principale stava dicendo. Avevo dunque già previsto di inserire una certa dose di contrappunto, ma, al tempo stesso, ero ancora bloccato su un concetto di separazione lineare; non ero ancora arrivato all'idea di una struttura integrata. Le cose stavano ancora così circa sei settimane prima della messa in onda, il che è abbastanza terrificante, se ci si pensa. Poi è successo che, a cinque settimane dalla data prevista, mi sono reso conto d'un tratto che ero assolutamente lontano da quello che volevo e che dovevo riuscire a ottenere un'unità integrata in cui la struttura, la trama delle parole stesse, permettesse di differenziare i personaggi e di creare situazioni drammatiche all'interno della forma documentaria. È chiaro che non ci si poteva arrivare se non con un enorme lavoro di montaggio, e così ho passato tre settimane a far questo pur non avendo alcuna certezza sulla forma finale che avrebbe preso.

Si trattava poi — non posso spiegare questo processo e il suo sviluppo se non con la mancanza d'esperienza: oggi entrerei nel panico più totale se dovessi realizzare un documentario in modo così approssimativo, ma nel 1967 non sapevo come fare altrimenti — si trattava, quindi, di pensare in termini di forma. A questo punto accadde una fatto decisivo. Avevo montato l'intero programma mettendo in successione il materiale che corrispondeva a un certo numero di pun-

tate. Risultava, a questo punto, che per tutte quelle scene avremmo avuto bisogno di un'ora e venti minuti di trasmissione, mentre ce ne era stata accordata una sola. Mi dissi allora che non rimaneva altro da fare che diminuire una scena. C'era una scena sugli Eschimesi, ma quella non la volevo toccare. Ce n'era un'altra sul fenomeno della solitudine e dei suoi effetti, ma anche quella bisognava salvarla a ogni costo. C'erano il monologo finale, il trio d'apertura, ecc. Tutto era indispensabile. C'era poi una parte sui media che, quando l'avevo realizzata, mi era sembrata estremamente importante. Si trattava del rapporto dei media con l'esperienza del Nord e delle difficoltà sensoriali; in quel momento sembrava che, se c'era da tagliare qualcosa, era proprio quella scena. Il che riduceva a un'ora e dodici minuti la durata del programma. Tenendo conto dei titoli di testa rimanevano ancora da tagliare circa quattordici minuti. Fu allora che mi dissi: «E perché non far parlare simultaneamente qualcuno dei personaggi?».

J. J. - Che cattivi auspici per l'avvento della radio "contrappuntistica"!

G. G. - Può darsi che esageri un po', ma tutto è successo in un modo quasi fortuito, sicuramente non secondo un piano accuratamente prestabilito. Comunque un mese prima della messa in onda decisi che dovevo trovare un meccanismo che permettesse diversi approcci simultanei allo stesso problema, per cui mi misi ad abbozzare le scene in questa prospettiva. Finalmente giunsi, in sede teorica e poi anche nella realizzazione pratica, alla forma definitiva. A parte qualche piccolo cambiamento non modificai più niente fino alla fine.

Tutto questo per dirLe quanto sia necessario imbattersi in ostacoli di questo genere per riuscire a trovare una soluzione soddisfacente a problemi noti da tempo.

J. J. - Una delle cose più sorprendenti in Nord *— e che non si trova quasi mai negli altri documentari — è il senso del dramma. Sembra che Lei metta in scena i personaggi non solo per trasmettere idee e informazioni, ma anche per creare situazioni drammatiche.*

G. G. - È un'idea oggi comune a molti, che corrisponde al concetto secondo cui l'opera d'arte, in quanto oggetto specifico e stratificato, non esiste, o non dovrebbe esistere, e che, in un certo senso, tutto può divenire opera d'arte, quale che sia l'etichetta che si attribuisce a questo tutto. Tuttavia può essere pericoloso dare un nome a questa cosa e sperare che essa, poi, vi si conformi. C'è una scena

nel mio documentario su Terranova — *The Latecomers* — che sembra svolgersi tra un uomo e una donna impegnati in una conversazione piuttosto intima. La scena è composta in modo molto semplice: l'uomo si mette leggermente a sinistra (*The Latecomers*, al contrario di *Nord*, è in stereofonia) e la donna leggermente a destra. Fra loro c'è uno spazio aperto nel quale si sente il rumore dell'acqua — il mare, per *The Latecomers*, serve da basso continuo nello stesso modo in cui il treno era stato il basso continuo di *Nord*. Questa scena è diventata quella che abbiamo poi chiamato "alla Virginia Woolf", nel senso che la relazione che sembrava esistere tra i due personaggi dà luogo a sottintesi piuttosto interessanti. Ma questi sottintesi sono stati chiaramente creati con il montaggio. Per quel che ne so, questi personaggi non si sono mai incontrati — e, comunque, il dialogo di questa scena non si è mai svolto in quanto dialogo reale — ma ho la curiosa sensazione che, se si fossero incontrati, avrebbero avuto questo tipo di dialogo. Durante i miei colloqui con loro queste due persone reagirono in modo molto diverso alle mie domande, e sono proprio queste reazioni divergenti che creano la situazione drammatica della scena. La donna non riusciva ad abituarsi alla vita relativamente isolata di Terranova e diceva: «Se non fossi sicura di poter partire quando lo desidero non rimarrei a Terranova». Da parte sua, l'uomo dichiarava: «Thoreau, che probabilmente capiva meglio di tutti l'America del diciannovesimo secolo, la capiva partendo dall'idea di una capanna nel bosco; mi piacerebbe servirmi di Terranova per condurre un'esistenza thoreauviana».

Io, naturalmente (dico "naturalmente" perché non posso impedirmi di sperare che ciò trasparisse nella trasmissione), provavo simpatia per le idee thoreauviane di quest'uomo e niente affatto per quelle un po' terra terra della donna. Tanto che quando, durante il colloquio, lei diceva «Ogni tanto devo lasciare questi posti», io le rispondevo sempre «Ma perché?» e altre ingenuità del genere. Lei continuava a ripetere la stessa cosa anche se in modi sempre diversi — era una persona che si esprimeva con la più grande disinvoltura — e, alla fine, ebbe una reazione di controllato furore nei miei riguardi. Senza insultarmi mi fece capire che le mie domande erano assurde e ingenue e rivelavano la mia mancanza di conoscenza del Nord. Per lei era evidente che, se solo avessi avuto quest'esperienza, avrei approfittato della prima occasione per fuggire e rientrare nel mio paese. La sua irritazione traspariva molto chiaramente nei *Latecomers*, non verso di me, ma, sicuramente, verso il personaggio thoreauviano che le avevo dato come interlocutore. Questi disapprova sistematicamente

il bisogno che lei dice di avere delle piacevolezze della civilizzazione, dicendo: «Credo che una persona che si allontani dal cuore della società sia in grado di valutare meglio quella società». Peraltro, mentre nei miei colloqui io insistevo un po' pesantemente con i miei "perché?", lei si irritò e mi disse: «Qualche volta vado a Portugal Cove, e osservo le donne di lì; si sentono terribilmente in gabbia», ecc. ecc.

Tutto sommato la scena si chiarì nella mia mente quando mi resi conto che fra i due personaggi si era creato un rapporto drammatico. Ora quello che mi restava da fare era inserire, a colpo sicuro, Portugal Cove, che è un luogo reale, un delizioso paesino situato a circa dieci chilometri da St John's. Decisi, quindi, che questa scena — da collocare nel bel mezzo del programma, dato che trattava in modo del tutto esplicito della metafora che ci interessava nei *Latecomers* — avrebbe avuto una propria centralità. La scena sarebbe stata caratterizzata da una struttura A B A — in musica si chiamerebbe una forma ternaria — e, dato che i due segmenti A facevano intervenire i nostri personaggi principali mentre discutevano sempre più animatamente a colpi di frasi sempre più brevi, era necessario che il segmento B rappresentasse, in un modo o nell'altro, Portugal Cove. Allora introducemmo due persone abbastanza anziane e straordinarie che conoscevano per esperienza diretta la natura della solitudine, organizzammo la prospettiva stereofonica del segmento B all'estrema sinistra e cercammo di suggerire la presenza di un porto con il rumore delle onde che lambiscono la riva, molto più forti di quelle della scena A, e questa porzione del quadro sonoro divenne in realtà Portugal Cove. Si sente il toccante soliloquio dei due vecchi e, nel momento in cui la voce di uno dei due comincia a dissolversi, il suono dell'acqua da sinistra si sposta al centro mentre la donna continua a parlare di Portugal Cove. Ritornando su di lei ci si accorge che per lei niente è cambiato, e che forse non cambierà mai.

È una risposta piuttosto lunga alla sua domanda, ma sono davvero convinto che in un documentario è necessario drammatizzare i personaggi.

J. J. - La musica può averLa influenzata? Noto che, quando parla della struttura del documentario, Lei usa termini come forma ternaria, A B A, ecc.

G. G. - È vero. Tutte le scene di *Nord* e dei *Latecomers* hanno una forma che è, in parte, condizionata della percezione musicale, con una sola eccezione: c'è una scena in *Nord* che ha una struttura insolita

che, per quanto ne so, non esiste in musica. La parte centrale consiste in un dialogo tra due personaggi — B, A, B, A, B, A, B — una specie di rondò retrogrado e privo di centro con, alle estremità, le entrate di C e di D. Mi resi conto che l'unico modo per riuscire a realizzare questo tipo di forma consisteva nell'eliminare questa idea di canali separati per i personaggi A e B — in diverse situazioni di conversazioni abbiamo passato su un'unica pista spezzoni di due interviste — e nel tenere i personaggi separati per tutta la durata della scena. Effettivamente, nel risultato finale passato attraverso il filtro di differenti canali, sembrava che raccontassero tutte le scoperte fatte nel corso del loro viaggio metaforico verso il Nord. Ciò dava l'impressione di qualcosa di molto slegato; c'era una volontaria mancanza di contatto lineare, anche se queste persone parlavano di cose analoghe. E questa impressione di distacco era sottolineata dal fatto che ogni discorso veniva percepito, sul piano sonoro, in modo totalmente diverso. Per cui non è soltanto una questione di forme musicali ma, a volte, bisogna inventare una forma che esprima i limiti della forma, e che abbia come punto di partenza la paura dell'assenza di forma. Dopo tutto sono pochi i rondò che si possono sfruttare in un documentario radiofonico: ci si rende conto dunque che bisogna inventare qualcosa di adatto ai criteri del mezzo, ed è quello che, alla fine, abbiamo fatto noi.

J. J. - Immagino che l'inizio di Nord *risponda a questa idea.*

G. G. - Sì, l'inizio di *Nord* ha una struttura simile a una Trio sonata; ma, in realtà è più un esercizio di manipolazione delle strutture che un tentativo cosciente di rigenerazione di una forma musicale. Ci sono tre persone che parlano più o meno simultaneamente: prima c'è una ragazza sola che parla a voce molto bassa e che a un certo punto dice: «Più avanzavamo verso il Nord, più diventava monotono». Nell'istante preciso in cui diceva «further»*, ci si rende conto che qualcun'altro, un uomo, ha iniziato a parlare dicendo: «Farther and farther North». A questo punto la voce dell'uomo acquista un livello dinamico più alto di quello della ragazza. Qualche istante dopo, mentre l'uomo dice: «Trenta giorni», compare una terza voce che dice: «Undici anni». Ed ecco un altro incrocio vocale. Non so se Lei ha mai fatto un'indagine comparata delle serie di Anton We-

* Gould si serve delle due parole "further" e "farther" (più avanti), che in questo caso sono quasi sinonimi, per far risaltare la voce del secondo personaggio. [N.d.T.]

bern e di Arnold Schoenberg, ma la scena è stata costruita in modo da avere una sorta di continuità weberniana per quel che riguarda l'incrocio delle voci, nel senso che ci si serve di motivi simili ma non identici con lo scopo di scambiare idee strumentali. Quindi, in questo caso, si tratta di una scena di natura musicale nel vero senso della parola. Credo che la sua forma sia libera dai limiti della forma, il che è un bene, e dovrebbe essere sempre così. Ma ce n'è voluto di tempo e nel caso di *Nord* tutto è cominciato con le cattive "eredità lineari". Ho dovuto crescere, a poco a poco, fino a un'altra forma di coscienza.

J. J. - È piuttosto interessante la reazione del pubblico ai Suoi documentari. Alcuni li hanno trovati meravigliosi, mentre ad altri pareva di ascoltare due stazioni radio contemporaneamente, e di dover quindi regolare la sintonia.

G. G. - Sì, effettivamente è strana quest'idea diffusa secondo cui, per un preteso rispetto verso il parlato, occorrerebbe ridurre a un livello subordinato tutte le altre componenti di un programma. Spesso, nei documentari televisivi, sono infastidito dal fatto che appena un personaggio apre bocca — il narratore, il protagonista, o qualcuno che parli di lui — tutte le altre presenze sonore devono cessare o passare in sottofondo. Questo non ha alcun senso. Lo spettatore medio è in grado di assimilare una quantità di informazioni ben più ampia di quella che gli viene perlopiù fornita e di reagirvi. La soluzione più semplice consiste nel dare la possibilità di creare compartimenti distinti per ogni elemento d'informazione fornito. Invece, se vogliamo che la gente sia catturata da un'opera d'arte, nell'antico senso wagneriano del termine, bisogna procedere in modo diverso, mantenendo cioè tutti gli elementi in un flusso costante di combinazioni e di tensioni nervose (non in senso medico), evidentemente tali da essere presi dalla struttura senza avere mai la possibilità di fermarsi dicendo: «Ecco, arriva il collegamento con il II Atto». Il problema delle opere di Mozart è qui. Ci sono momenti in cui tutto si ferma: e si riesce benissimo a prevedere le cesure.

Mi sembra importante coltivare un tipo di ascoltatore che si rifiuti di pensare in termini di precedenza, di priorità, e il montaggio è uno dei modi per riuscirci.

Credo inoltre che dovrebbe essere possibile giocare con il senso del tempo, con la scala temporale, rapportati alla voce individuale, e che si dovrebbe potere ascoltare una sola voce percependo al tem-

po stesso, a partire da ciò che essa dice, dei messaggi separati e simultanei. Ecco una cosa che, a quanto mi risulta, non è mai stata veramente tentata alla radio. Tutto ciò apparirà con grande chiarezza, ne sono sicuro, quando si arriverà a una effettiva esperienza di ascolto quadrifonico. Tuttavia ho una gran paura che se ne faccia un uso sbagliato. Alcune grandi case americane registrano già sinfonie in quadrifonia, ma l'operazione consiste essenzialmente nell'aggiungere ambiente, il che è assolutamente assurdo. È veramente questo l'obiettivo della quadrifonia? Il fine del documentario è veramente quello di trattarne le varie componenti separatamente? No. Penso invece che una volta che la nostra esperienza nel campo della quadrifonia si sarà realmente sviluppata cadranno spontaneamente le obiezioni che sono state sollevate riguardo al montaggio.

Facciamo un esempio molto semplice. Se eseguo al pianoforte una sonata di Mozart mi sembra molto importante mantenere il senso della distanza fra motivi che possono riguardare una sola mano, o le due mani insieme, che possono intrecciarsi o essere distribuiti nei registri più estremi. Mi sembra molto importante vedere questi motivi come una serie di piani che non si differenziano soltanto per la presenza del *legato* o del *non legato*, ma per la loro prossimità e la loro lontananza. Mi è sempre sembrato strano che non si sia mai pensato di registrare il pianoforte in questo modo. Ho appena fatto un tentativo in questo senso con Skrjabin; avevo immaginato di mescolare le prospettive utilizzando otto piste con quattro serie di microfoni sistemati secondo prospettive differenti. Ma niente disturba un tecnico del suono più del tentativo di mescolare le prospettive. Il fatto è che nelle tecniche di registrazione semplicemente non vengono sfruttati il senso della superficie, il senso dello spazio e della prossimità. In compenso nei drammi radiofonici si trova fin dagli inizi una tecnica di sistemazione dei microfoni molto raffinata. E questo perché, non appena si definiscono i personaggi nel quadro di un'azione, bisogna pur situarli in termini di lontananza o di vicinanza rispetto all'ascoltatore. Se invece i personaggi si limitano a essere espressione di pensieri si ritiene sufficiente collocarli in una prospettiva unica per far loro raccontare quello che hanno da dire. È esattamente questo il problema del documentario radiofonico. Il pensiero è stato separato dall'azione e dal movimento; sono queste le barriere che vorrei vedere eliminate.

J. J. - Parliamo ancora un po' di queste idee sullo spazio e sulla struttura. Spesso si esita a utilizzare il silenzio in maniera corrispondente all'importanza che esso ha.

G. G. - Senza dubbio. Siamo ben lungi dall'avervi riflettuto a sufficienza. È vero che l'idea di un'utilizzazione integrata del silenzio nella musica è relativamente nuova. Tutto è cominciato con la Bauhaus, con la nozione di un'utilizzazione totale dello spazio, di tutto ciò che rende lo spazio significativo. In campo musicale è stato Anton Webern a mettere per primo in pratica questa idea. Con una prodigiosa chiaroveggenza analitica retrospettiva alcuni hanno detto: «Ma Beethoven ha fatto altrettanto — pensate a tutti quei silenzi nell'op. 133!». Ebbene, pur con la migliore volontà del mondo è impossibile dire che Beethoven abbia calibrato i propri silenzi con la stessa integrità aritmetica — no, questi termini vanno alquanto male insieme — con lo stesso senso dell'esatta lunghezza del suono di cui ha dato prova Webern. Dunque, dato che si tratta di un concetto del tutto nuovo in campo musicale, non può stupire molto che non sia stato ancora applicato al parlato nel campo del documentario. Naturalmente Beckett e Pinter se ne sono serviti per il teatro. Ma nel loro caso, in un certo senso, si tratta quasi di un sottoprodotto dell'atmosfera sinistra che essi hanno voluto dare alle loro opere, in ogni caso molto più che l'utilizzazione deliberata della cessazione di una struttura in quanto componente della struttura stessa.

J. J. - Quando una scena dei suoi documentari comporta due, tre o quattro livelli di azione simultanei si ha a volte l'impressione di qualcosa che fa pensare a una fuga.

G. G. - Sì, e anche qui è difficile negare che ciò derivi dal mio affetto per la fuga e dal fatto che dalla mia più tenera infanzia ne ho suonate molte. Ma penso che questo nasca anche dal mio antico attaccamento all'organo, nel senso di quello che possono fare i piedi. Non mi considero assolutamente un organista professionista, ma tutti coloro che hanno sperimentato l'organo sentono molto forte il bisogno di un basso, della stabilità che esso procura. Non ci avevo mai pensato fino a oggi, ma potrebbe essere proprio questa la ragione per cui ho sempre sentito la necessità di un basso continuo in tutto quello che ho fatto per la radio. Nel caso di *Nord* era il treno; in *Terranova* era il rumore del mare; nel programma su Stokowski, quello di cui mi sono occupato più di recente, era un gigantesco pot-pourri di

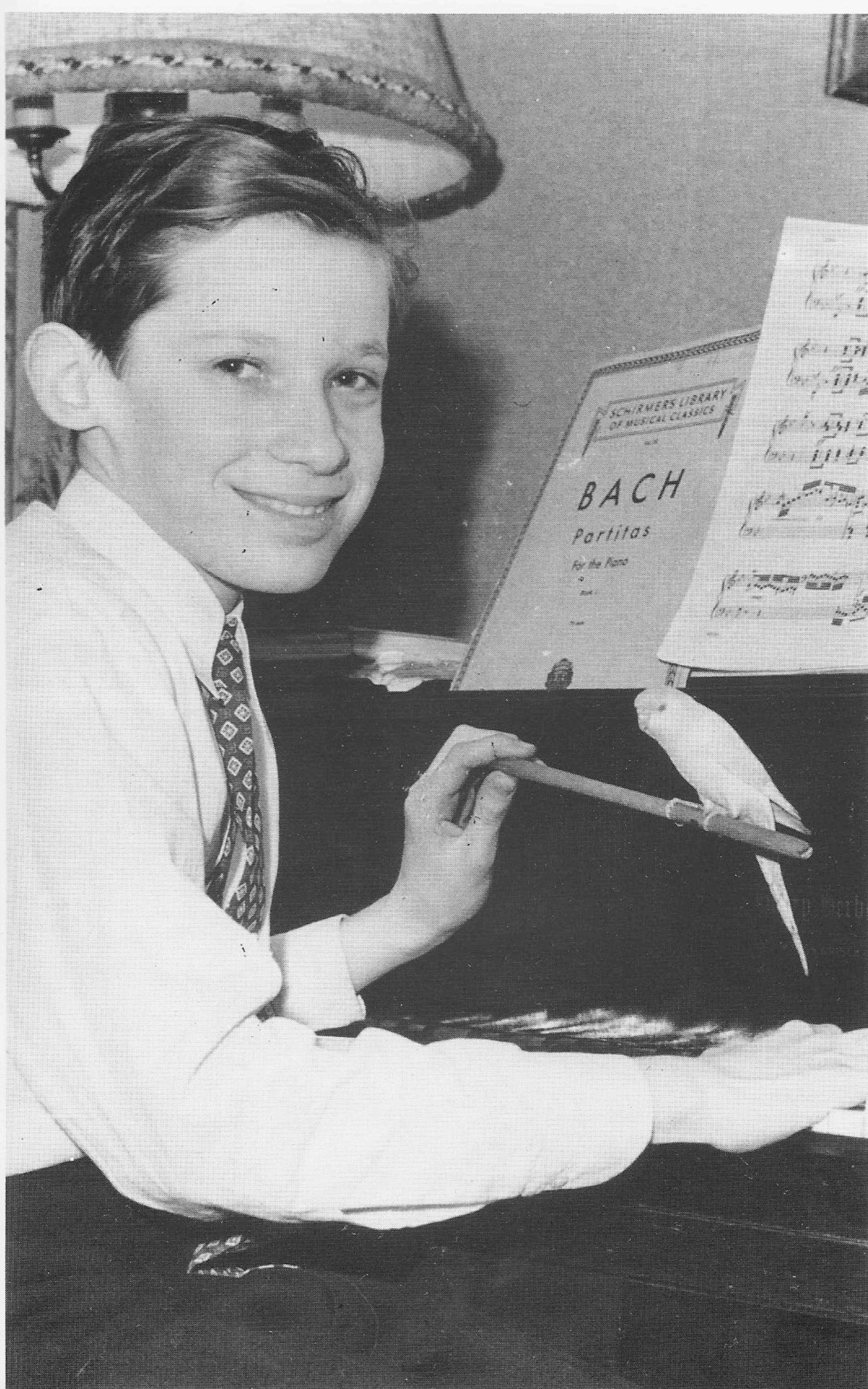




Ho sempre preferito la compagnia degli animali.

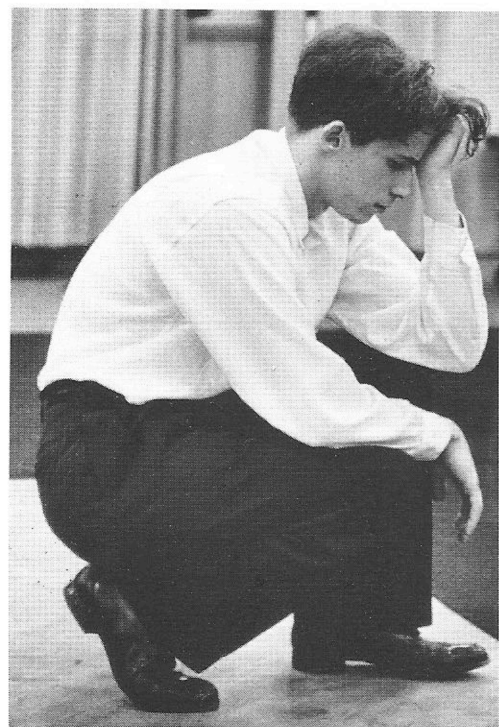




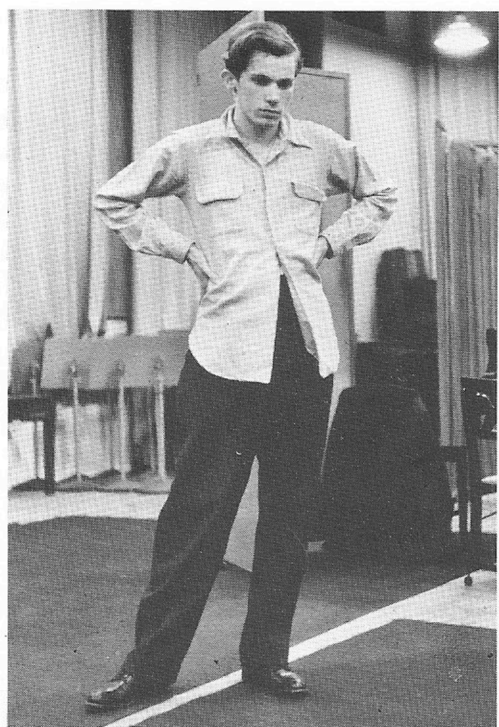

SCHIRMER'S LIBRARY OF MUSICAL CLASSICS
BACH
Partitas
For the Piano



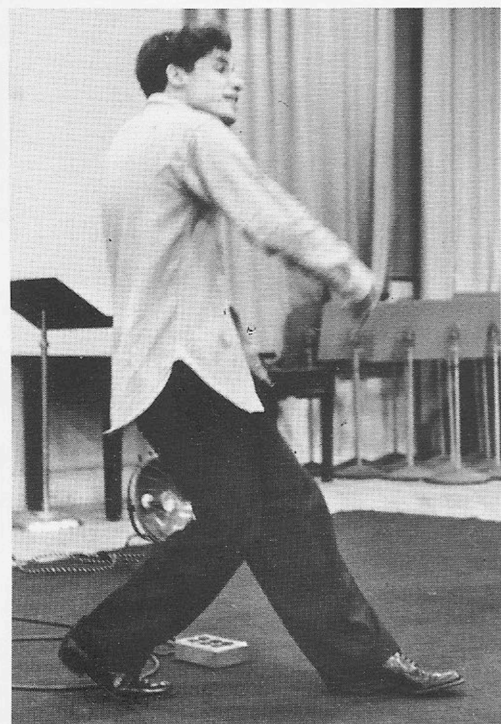
Effetto dell'acqua minerale, gennaio 1958.








CRI







GLENN GOULD
DIRECTOR-PRODUCER

GLENN GOULD
DIRECTOR-PRODUCER



musiche dirette da Stokowski stesso, che fluivano senza interruzione e che fungevano da basso continuo. Certo non sarei contrario all'idea di fare qualcosa di più monofonico, un giorno, ma fino a oggi ho sempre provato il bisogno di operare partendo da una sorta di fondale su cui situare altri elementi, altre idee, permettendo loro in questo modo di acquistare rilievo.

In particolare due scene del programma su Terranova si riallacciano a ciò di cui stiamo parlando: il prologo e l'epilogo. Sono i soli segmenti di questo programma nei quali il cast al completo — un cast veramente monumentale comprendente quattordici personaggi — appaia sotto forma di una specie di coro greco. In realtà per tutta la durata della "pièce" sette di questi personaggi non hanno altra occasione di entrare in scena e appaiono in questi due episodi solo in quanto elementi della struttura. Mi sembrava molto importante che tutti fossero presenti in questi due segmenti. Di conseguenza l'ouverture è una sorta di lunga e lenta carrellata in avanti, come se fossero riprese fatte da un elicottero che attraversa un banco di nebbia. Mentre si attraversa la nebbia le voci cominciano a sovrapporsi e ad accumularsi intorno all'ascoltatore. Esse restano tuttavia statiche, come se fossero bloccate e incapaci di muoversi. Eppure, per l'ascoltatore la prospettiva sembra muoversi, dal momento che egli si rende conto a poco a poco della presenza di una scogliera sulla quale si infrange la risacca. L'epilogo è completamente diverso. Mentre nel prologo il movimento dell'acqua passa da sinistra a destra e la scogliera sembra essere posta appena alla destra dal centro, e ogni onda sembra allontanarsi attraversando lo schermo, nell'epilogo si ha chiaramente la sensazione di allontanarsi dall'isola, e il movimento dell'acqua si trasforma, situandosi in successione prima a sinistra e poi a destra. L'effetto prodotto contribuisce a dare l'impressione di osservare il paesaggio da una notevole altitudine, e di percepire il mormorio delle onde da due lati contemporaneamente.

Come all'inizio del programma sono di nuovo presenti tutti i personaggi, con la differenza che questa volta sono tutti in movimento. Per di più il personaggio principale, che nella sceneggiatura — stavo per dire nella "partitura" — diventa il narratore, è situato a destra per l'intera durata del programma. Ma all'inizio dell'epilogo, nel momento in cui dice: «Devo partire per una gita e attraversare il paese» la sua voce comincia per la prima volta a spostarsi. Lui stesso entra in movimento. Alla fine il suo viaggio lo porta fino all'estrema sinistra dello schermo (sebbene lungo il tragitto faccia una pausa al centro) e, nel corso dei tre minuti e cinquantatré secondi di durata

dell'epilogo, incontra tutti gli altri personaggi che fino a quel momento non avevano avuto con lui nessun contatto diretto. Questi personaggi si muovono da sinistra a destra, mentre lui va nella direzione opposta. Fino a che punto è legittimo il vecchio trucco hollywoodiano che consiste nel far sfilare il paesaggio lungo un treno immobile? La questione rimane aperta.

Naturalmente tutti questi personaggi passano gli uni davanti agli altri anche in un altro senso. I più si lamentano della loro situazione («Malediciamo i nostri antenati per essersi stabiliti a Terranova... Chi è così idiota da volersi installare su questo scoglio?»), nel momento stesso in cui il nostro narratore trova il modo di essere ottimista in un ambiente e in un luogo molto difficili («La gente fa di tutto per seguire la corrente, ma io lo trovo stupido, perché questa corrente, secondo me, è piuttosto fangosa»). Dunque passano gli uni accanto agli altri, anche nel senso che non si comprendono reciprocamente. La sequenza funziona quindi a più livelli.

Ma il narratore non si limita a incontrare gli altri personaggi a uno a uno. Appena parte una voce sulla sinistra, dopo qualche secondo viene seguita da un'altra e le parole del narratore sono scelte in modo tale che — come per il «further» e il «farther» del prologo di *Nord* — entrino in collisione con quelle degli altri personaggi.

J. J. - Prima Lei diceva di isolare le voci in diverse camere. Le filtra per accrescere le loro differenze?

G. G. - Sì, uno dei sistemi migliori per compensare una mancanza di diversità quando si lavora in mono è proprio quello di usare questo genere di stratagemmi. In *Nord* abbiamo manipolato le voci utilizzando ogni sorta di filtri per accentuare le differenze fra i personaggi. Ma ciò costituisce un problema quando si vuole ritornare alla voce reale. È escluso che si possa eliminare di colpo il filtraggio, cosa che produrrebbe un effetto troppo bruscamente percepibile. È dunque necessario procedere per stadi, esattamente nello stesso modo in cui si cambia di registro suonando l'organo.

Da un altro punto di vista il problema si presentò anche nel programma su Stokowski. A un certo punto, circa a due terzi del programma, volevo farlo parlare dei vecchi tempi, delle registrazioni acustiche. La sequenza non era troppo difficile da avviare; ci limitammo a proiettare su uno sfondo sinfonico dei canti folclorici che abbellivano e ampliavano l'effetto armonico dello sfondo — l'*Undicesima Sinfonia* di Šostakovič. Alla fine della sequenza di canti fol-

clorici il ritornello di un inno mormone, «Come, come, ye saints» (a questo punto Stokowski parla degli immigrati che si installano in America), ci porta nella tonalità di sol maggiore, e per la dominante — re — abbiamo inserito qualche misura di *Ein Feste Burg*, che aveva registrato a Filadelfia negli anni Venti. Ciò gli ricorda i bei vecchi tempi, gli inizi negli studi di registrazione (che risalgono in effetti al 1917), e ascolta la sua prima versione dell'Ouverture del *Rienzi* — tecnicamente spaventosa, ma molto divertente — suonata solo dal canale destro. A sua volta ciò introduce una sequenza di quattro o cinque pezzi mono raccolti negli archivi dell'Orchestra di Filadelfia e risalenti al 1910, 1920 e 1930. L'orchestra migliora come strumento a ogni esempio successivo, ma, a mano a mano che si avanza nel tempo, ci si rende conto anche di un progresso tecnologico. Tuttavia Stokowski lasciò Filadelfia nel 1938, e il problema era di trovare il modo per riportarlo nel tempo reale, nel presente. Ebbene, per puro caso scoprimmo una registrazione dell' "Incantesimo del Venerdì Santo" dal *Parsifal* che aveva realizzato nel 1936 — e dunque uno degli ultimi dischi del suo periodo filadelfiano — e la confrontammo con un'altra incisione della stessa opera, quest'ultima realizzata a Houston alla fine degli anni Cinquanta. Quasi per miracolo ci accorgemmo che, nello spazio di quarantacinque secondi, queste due incisioni avevano un tempo identico, praticamente nota per nota. Dunque nel programma la versione di Filadelfia è utilizzata per circa trenta secondi e, mentre questa si inabissa nel vuoto di una frase, le sovrapponiamo la versione di Houston facendola passare lentamente, da sinistra verso destra, e comprimendola in modo che non suoni subito troppo bene. In realtà suona un po' come se l'orchestra e i tecnici si stessero avvicinando a un nuovo ideale tecnologico senza però raggiungerlo del tutto. Al tempo stesso Stokowski dice: «Oggi le cose sono molto migliori che nel passato, ma credo che si possa fare ancora di più» — ed è così che lo riportiamo nel presente.

J. J. - Prima diceva che la narrazione è una "debolezza". Cosa voleva dire esattamente?

G. G. - Si tratta di un problema di cui mi sono reso conto solo di recente per quanto riguarda il documentario radiofonico. Nel programma su Terranova il fatto di avere un narratore non mi soddisfa, non per colpa del narratore in sé, che era fantastico, ma perché ci sentivamo obbligati ad averne uno. Questa mi sembrava una debo-

lezza formale, tenuto conto di ciò che può essere la radio al giorno d'oggi, e da allora ci ho riflettuto molto.

Il mono imponeva delle limitazioni che scomparvero immediatamente con l'avvento dello stereo. Ma questo, a sua volta, ne impose delle altre. È strano e paradossale, ma uno dei grandi vantaggi teorici dello stereo — la possibilità di separare le voci — tende, se non si fa la massima attenzione, a generare altri problemi. Per esempio, è meraviglioso poter fare parlare due persone contemporaneamente, come avveniva frequentemente in *The Latecomers*, senza neanche avere l'impressione di un artificio o, più esattamente, avendone un'impressione così profonda, percependolo in modo così spontaneo da non dare minimamente fastidio. Ma in un certo senso, proprio per la loro separazione, i dialoghi e i trii di *The Latecomers* hanno qualcosa di meno drammatico di alcune situazioni equivalenti che figuravano in *Nord*, anche se in *Nord* il mono impediva una definizione altrettanto chiara.

È così che, per parlare in termini cinematografici, la "dissolvenza" svolge un ruolo molto differente. Il concetto di dissolvenza era una cosa essenziale nella radio mono; era uno degli strumenti fondamentali della narrazione. Ora, in stereofonia, è un elemento relativamente meno importante. Si riescono a realizzare tali incroci destra-sinistra, si possono fare succedere simultaneamente così tante cose, e fare dei tagli secchi così esatti e deliberati, che diventa meno pressante il bisogno delle funzioni di cambiamento di scena svolte dalla dissolvenza. Per estensione ci si potrebbe chiedere se, nella misura in cui una tale separazione esiste, non sarebbe possibile trarne un vantaggio per fare a meno degli elementi che erano parte integrante della tecnica della dissolvenza — l'elemento della narrazione in particolare. Mentre realizzavo *The Latecomers* mi era sembrato che il problema della narrazione si ponesse in modo sempre più acuto; essa sembrava costringerci ad adottare un comportamento specifico corrispondente alla successione degli eventi. E credo che quando Lei diceva che dovrebbe esistere un sistema di integrazione del silenzio, questo implicava che fosse possibile abbordare il problema in un altro modo, che si potesse cioè andare al di là della semplice presentazione di una serie di fatti e di eventi. Le nuove possibilità di separazione oggi disponibili dovrebbero permetterci di limitarne le conseguenze lineari. Non si tratta tanto di rinnegare ciò che era buono in passato, quanto di trarre vantaggio da una nuova modalità. L'utilizzazione di questa nuova modalità — la stereofonia o la quadrifonia — non consiste nel far progredire i problemi inerenti alla

monofonia. È a questo che alludevo quando ho detto che si potrebbe fare a meno della narrazione.

L'idea del silenzio è implicita in questa presa di coscienza. Non appena si possono separare i personaggi piazzandoli in primo piano o sullo sfondo, a sinistra o a destra, o nel tempo, il silenzio diventa uno stimolo incredibilmente potente. Resta il problema del come utilizzarlo. Alla maniera di Webern? Proporzionandolo alla durata del suono? Imitando semplicemente quello che si faceva quarant'anni fa con un linguaggio puramente astratto? Dicendosi: «In un documentario ci vorrebbero dei silenzi, e si dovrebbero avere sette secondi e mezzo di silenzio per quindici secondi di suono, o un rapporto del genere?». Bene, così facendo si adottano le leggi della polifonia weberniana e si commette l'errore che ogni nuovo mezzo tende a far commettere al momento della sua apparizione. Quindi non credo che questa sia la risposta giusta.

Deve sapere che la grande gioia che si prova lavorando nel campo di quello che amo chiamare il documentario radiofonico deriva dal fatto di essere liberi da questo genere di restrizioni. Il fatto che il documentario si debba teoricamente ricollegare all'informazione pura e semplice, e che ci sia un nucleo di notizie alla base dell'intero processo, è una scusa. È la più stupenda delle scuse — una passacaglia di fatti — e ha una funzione liberatoria, in quanto prima di tutto consente di trattare l'arte in modo concreto e sicuro, così come si tratta normalmente l'informazione pura. Al tempo stesso essa autorizza a trasformare tale informazione in quella che in altri tempi si sarebbe definita un'"opera d'arte". Si tratta di incorporare tale informazione secondo modalità che le siano proprie — secondo modalità in cui non esista contraddizione fra il processo dell'"arte" e quello della "documentazione".

Un uomo della notte

Da un'intervista telefonica del 1980 pubblicata nel volume *Great pianists speak for themselves* di Elyse Mach (Dodd, Mead & Co, New York).

Elyse Mach - A parte tutte le belle e valide teorie che Lei ha elaborato a posteriori per spiegare la Sua avversione per il concerto, molti si sono chiesti se, in realtà, la ragione principale per cui vi ha rinunciato non fosse, più semplicemente, la paura.

Glenn Gould - Non ho mai provato particolare apprensione all'idea di dover suonare davanti a un pubblico. Le sale da concerto mi sono sempre sembrate luoghi inospitali per fare musica, ma la paura in sé non è mai stata per me un problema eccessivo. Prima dei concerti mi tastavo sempre il polso per pura curiosità scientifica, ed era sempre molto accelerato. Subivo chiaramente un fenomeno d'eccitazione non naturale, ma mai del genere che può paralizzare per il terrore, non fosse altro che per il fatto che ero quasi indifferente a ciò che accadeva. In realtà mi limitavo a contare alla rovescia gli anni e il numero di concerti che mi separavano dal momento in cui avrei potuto finalmente, dimenticare tutto ciò. Credo che se non avessi potuto farne a meno, o se avessi saputo che ne avevo ancora per molto, sarei stato terribilmente depresso e infelice. E infelice del resto lo sono stato fino a un certo punto, soprattutto quando partivo per lunghe tournée, in particolare in Europa. Ma, visto che consideravo questi concerti come un mezzo volto a un fine, sapevo che un giorno avrei potuto fare musica in modo sensato, e il fatto di saperlo mi consentiva di continuare.

E. M. - Ritorniamo un istante a quello che Lei ha detto a proposito di un ritiro precoce. Quanti sono in grado di ritirarsi a trentadue anni? La maggior parte di noi a quest'età non ha ancora neanche veramente iniziato!

G. G. - È semplicemente questione di obiettivi e di priorità. Do-

po il 1964 ho aumentato notevolmente il ritmo delle mie registrazioni che, fino ad allora, avevano avuto, come per la maggior parte dei concertisti, un ruolo marginale rispetto a quanto facevo in concerto.

E. M. - Quali sono, secondo Lei, le sue migliori incisioni?

G. G. - Il disco che preferisco di tutto il mio catalogo è una registrazione della musica di Byrd e di Gibbons, che come musica mi è molto vicina. Ho sempre adorato la musica per virginale — di fatto tutta la musica dei Tudor — e, grazie a Dio, posseggo un pianoforte che si può riuscire a far suonare quasi come un clavicembalo, se non addirittura come un clavicordo.

E. M. - È strano che Lei scelga questa registrazione. Di solito quando si pensa a Glenn Gould si pensa a Schoenberg e a Bach. Lei si definirebbe uno specialista di questi due autori o preferisce che non Le si accolli nessuna etichetta?

G. G. - Non ho nessuna obiezione al fatto che mi si definisca uno specialista se si tratta di quel campo, ma credo che sia anche necessario ricordare che io ho inciso tutte le Sonate di Mozart, la maggior parte di quelle di Beethoven, e sicuramente tutti i Concerti di Beethoven, così come una buona parte delle opere di Hindemith, Prokof'ev, Grieg, Bizet, Skrjabin, ecc. Infine, di recente, ho registrato un album di Sibelius, un autore che ha scritto molti brani per pianoforte, la maggior parte dei quali non vale assolutamente niente. Ciononostante ci sono fra essi opere di gran qualità, e penso che le tre *Sonatine* che ho registrato siano tra queste. Sono opere piuttosto insolite, perché quasi completamente diatoniche e, da un punto di vista formale, quasi neoclassiche, il che è molto strano se le si colloca nel loro ambiente postromantico (sono state scritte fra la *Quarta* e la *Quinta Sinfonia*), ma trovo che reggano molto bene.

E. M. - Cos'è che L'attrae di più nella musica di Schoenberg?

G. G. - Credo che all'inizio ne fui attratto perché alcuni miei professori la detestavano; a volte una buona arma nelle rivolte dell'adolescenza è quella di prendere la difesa di qualcosa. In realtà mi hanno sempre attratto le musiche che, in un modo o nell'altro, fossero contrappuntistiche, perché mi annoia mortalmente la musica omoritmica. Ho ammesso spesso di avere, per quel che riguarda la musica,

un buco nero di circa un secolo, rappresentato, da un lato, dall'*Arte della fuga*, e dall'altro dal *Tristano*: tutto ciò che c'è in mezzo è per me, nella migliore delle ipotesi, più oggetto d'ammirazione che d'amore. Da questa generalizzazione escluderei chiaramente Beethoven e alcune opere di Haydn e di Mendelssohn, ma c'è molta musica di quell'epoca che non suono mai: Schubert, Chopin, Schumann, per esempio.

Anche i miei interessi per la musica contemporanea sono molto limitati. Ad esempio non sopporto Stravinsky. Trovo che la sua musica segua un orientamento essenzialmente verticale, e non sia per niente interessante dal punto di vista orizzontale. Al contrario, nelle migliori opere di Schoenberg è molto marcata l'integrazione della linea melodica con l'equilibrio armonico. Si potrebbe anche dire che una delle caratteristiche di Schoenberg sia proprio la ricerca di questo tipo di integrazione. Del resto mi attraggono anche altri aspetti della sua arte, relativi a differenti periodi della sua vita. Ad esempio, per quanto riguarda il periodo "tonale" della sua giovinezza, quel che m'interessa è ciò che potremmo definire l'aspetto "limite" della sua arte: si serve di un cromatismo che arriva fino ai confini estremi della tonalità, e non lo fa gratuitamente, ma come conseguenza logica del contrappunto più intenso che sia mai stato prodotto dalla musica postromantica. Trovo che, ancora oggi, le opere di questo periodo siano mal comprese. Secondo me *Pelléas et Mélisande* è altrettanto bella di uno qualsiasi dei Poemi sinfonici di Strauss; il che, vista la mia adorazione per Strauss, vuol dire molto. Quanto poi alla *Sinfonia da camera in mi maggiore*, si tratta semplicemente di una cosa a parte.

Devo dire che m'interesso meno alle opere scritte all'epoca della prima guerra mondiale, quando Schoenberg lascia la scrittura tonale, ma non utilizza ancora il sistema seriale. Ci sono uno o due capolavori databili a questo periodo — *Erwartung* in particolare — ma devo confessare che *Pierrot* mi esaspera, e mi ha sempre esasperato. Del resto non credo che Schoenberg fosse tagliato per una carriera di miniaturista. Secondo me opere come i *Sei Piccoli pezzi per pianoforte* op. 19, a dispetto di tutta la loro influenza su altri autori come Webern, ad esempio, sono, per quel che riguarda Schoenberg, il riflesso di una grande incertezza sulle strade musicali da imboccare. Devo anche aggiungere che non credo che le sue opere migliori siano tra quelle scritte per il pianoforte, compreso il *Concerto*; probabilmente perché Schoenberg tendeva a utilizzare il pianoforte come un mezzo comodo, e un poco ambiguo, per sperimentare nuove tecni-

che. Detto questo, considero la *Suite* op. 25 un'opera meravigliosa. È la prima in cui ha utilizzato il sistema seriale dall'inizio alla fine. Anche alcune parti della *Serenata* op. 24 e dei *Cinque Pezzi per pianoforte* op. 23 sono costruiti su una serie, ma la *Suite* si serve della serie dalla prima all'ultima nota, e anche qui, dunque, il pianoforte è utilizzato a titolo sperimentale. Ma, a parte il lato sperimentale, lo spirito di queste prime composizioni seriali è di grande valore. Hanno un impatto di un fascino e di una freschezza straordinari. Schoenberg non era propriamente noto per il suo senso dell'humour, ma ecco che all'improvviso, e per pochissimo tempo, negli anni Venti sembra essersi scoperto una vena umoristica nascosta, veramente di grande attrattiva. Non sono tuttavia un sostenitore al cento per cento del sistema seriale; è anzi malgrado esso più che a causa di esso che ammiro Schoenberg. Ma è incontestabile che questo sistema permetteva di soddisfare il bisogno tedesco di quella che potremmo definire una coerenza sia visiva sia uditiva della musica, ed è senz'altro per questo motivo che ha reso Schoenberg, anche se temporaneamente, un uomo felice.

Al contrario trovo le opere tardive, quelle come i Concerti per pianoforte e per violino che scrisse in America, un po' troppo scontate e meccaniche, per non dire prive di humour. Troppo prevedibile la loro architettura, e poi non credo che sia possibile adattare felicemente il sistema seriale alla forma dell'Allegro di sonata. Non si è tenuti a fare ciò, e tuttavia è quello che Schoenberg ha fatto nei suoi ultimi anni. Se mi permette di usare i termini tecnici del montaggio, diciamo che il problema è che vi si notano troppo i tagli.

E. M. - Considerando quello che ha appena detto, come vede il futuro della musica tra cinquanta o cent'anni? Cosa crede che scriveranno i compositori?

G. G. - È azzardato fare previsioni in musica come in qualsiasi altro campo, e non credo di avere illuminazioni particolari su questo tema. Dubito, comunque, che la musica seria, mettendo serio tra virgolette, sia destinata a vivere indefinitamente nella sua forma attuale. È abbastanza evidente, anche se con ciò non dico niente di originale, che il tipo particolare di organizzazione sonora su cui poggia la tradizione tedesca — ben rappresentata dal diciottesimo e dal diciannovesimo secolo — sta volgendo al termine. Suppongo che vedremo persone impegnarsi ora verso questa ora verso quella direzione: per questo si assiste oggi a una sorta di movimento di

riconciliazione, in base al quale elementi tonali nostalgici riappaiono in un contesto piuttosto interessante. Può darsi che un giorno si vedrà una sorta di *mélange* del suono musicale e di quello della parola, non nel senso del melodramma, ma di qualcosa che assomiglia al campo che più m'interessa, come i documentari, che pescano in parte dalla composizione musicale e in parte dal genere drammatico costituendo una sintesi di più discipline, in cui alcuni elementi astratti, o di pura struttura, si uniscono ad altri, molto concreti, costituiti da fatti oggettivi. Comunque, non sono un profeta e non sono in grado di rispondere con precisione alla Sua domanda: posso solo dire che, a volte, nutro seri dubbi sul proseguimento di un'esistenza felice della musica come disciplina separata dal contesto delle cosiddette arti.

E. M. - Che ne è, secondo Lei, della formula del recital? Si sente dire a volte che sia una specie in via d'estinzione.

G. G. - Come Lei sa, io non vado ai concerti, e del resto ci andavo rarissimamente anche quando ne facevo (l'ultimo al quale ho assistito risale al 1967), per cui mi è difficile dire se la formula del recital sia, oggi, priva di validità. Lo è per me, in ogni caso, perché penso che la musica sia qualcosa da ascoltare in privato. Non credo che la si debba usare come terapia di gruppo, né come altro tipo di esperienza comunitaria. Penso che la musica debba condurre l'ascoltatore, così come l'interprete, a uno stato di contemplazione, e che sia impossibile ottenere questa condizione quando attorno sono sedute altre 2999 persone. La mia avversione verso i concerti è quindi di ordine essenzialmente morale, più che musicale. Ma per quel che riguarda il recital in quanto tale, non provo un gusto particolare ad ascoltare, nella stessa serata, una sequenza di suoni identici prodotti da qualsiasi strumento, soprattutto se si tratta del pianoforte. So che esistono i fanatici del pianoforte, e che sono molti. Ma io non sono fra questi. La musica per pianoforte non m'interessa affatto.

E. M. - La musica scritta per lo strumento che Lei suona non la interessa affatto? È difficile da credere.

G. G. - No, no, io non sono un fanatico dello strumento in quanto tale, né, a dire il vero, di nessun altro strumento. Direi anzi che sono "strumentalmente" indifferente. È chiaro che traggo un gran piacere dall'ascolto di una brillante esecuzione, anche se al pianoforte, ma non *perché* implichi il pianoforte. È sempre stato così per me.

E. M. - Quali strumenti ascolta? Chi sono gli interpreti attuali che ammira di più?

G. G. - Oddio! Ecco un'altra di quelle domande terribili. Se dico che sono A e B, probabilmente dimentico C e D; per cui non consideri completo l'elenco che Le faccio. Ma se penso a pianisti che ho ascoltato di recente con piacere e con una certa regolarità debbo menzionare le incisioni dei Concerti di Mozart fatte da Alfred Brendel. In realtà non mi piacciono i Concerti di Mozart. Nessuno di essi funziona realmente bene a livello strutturale, eppure ho l'impressione che le registrazioni di Brendel riescano quasi a farli funzionare. Nelle opere del repertorio tardoromantico — campo, anche questo, che non m'interessa particolarmente — mi piace molto quello che fa Alexis Weissenberg. Ha realizzato un'incisione stupenda di un'opera che normalmente non perderei tempo ad ascoltare, il *Decimo Concerto* di Rachmaninov; ma ho ascoltato questa registrazione, diretta da Karajan, almeno tre o quattro volte, e trovo che si tratti di una interpretazione straordinariamente penetrante di Rachmaninov, autore che senza dubbio non merita tanto. Weissenberg segue una direzione essenzialmente classica, mentre l'opera è stata quasi sempre interpretata in modo troppo romantico. Il risultato è che non si ha l'impressione di un grande virtuoso che affronti, ancora una volta, un vecchio cavallo di battaglia; non si ha l'impressione di una competizione eccessiva tra piano e orchestra, tra solista e direttore. Al contrario, l'impressione è che la parte solista si integri perfettamente con l'insieme, nonostante le carenze della struttura. Questo è un successo straordinario in materia d'interpretazione.

E. M. - Nel Suo Ritratto di Stokowski* *ha menzionato la registrazione del Concerto "Imperatore" di Beethoven, che Lei realizzò insieme al vecchio Maestro. I tempi scelti sono, è il meno che si possa dire, poco ortodossi. Crede che Beethoven vi si riconoscerebbe se ritornasse sulla terra?*

G. G. - Il tempo in sé non mi sembra una questione tanto importante. Per me quello che conta è che esiste un rapporto organico tra le unità tematiche di un'opera. Quanto alla ipotetica reazione di Beethoven se dovesse resuscitare, non so quale potrebbe essere né, a di-

* Glenn Gould, *Le dernier puritain. Ecrits I*, Paris, Fayard 1983.

re il vero, m'interessa granché, ma per Lei azzarderò qualche ipotesi, dato che è questo che vuole. Non c'è bisogno di risalire fino all'epoca di Beethoven per accorgersi che che le nozioni di tempo variano molto a seconda del luogo e dell'epoca storica, e che sono il riflesso contingente di preoccupazioni locali e temporanee. Per esempio, nell'autobiografia di Erich Leinsdorf ho notato una frase molto interessante che, quando l'ho letta, mi ha stupito. Non sto a citargliela parola per parola ma, quando parla degli anni Trenta, in particolare in America, dice che i tempi, allora, erano in generale molto più rapidi di adesso. Dopo aver letto questo mi sono messo ad ascoltare, con questa frase in testa, tutte le registrazioni di quell'epoca che sono riuscito a trovare: ebbene, è assolutamente vero! Peraltro ho l'impressione che, al giorno d'oggi, ci siano più ascoltatori in grado di tollerare opere di dimensioni molto ampie, cosa che non avveniva quasi mai trenta o quarant'anni fa. In un periodo così recente come l'inizio degli anni Cinquanta Lei sa che era praticamente impossibile fare ascoltare al pubblico le Sinfonie di Bruckner o di Mahler, salvo in Austria, Germania e, a rigore, in Olanda, mentre oggi ciò non crea il minimo problema. In più la musica oggi viene spesso eseguita a un tempo assolutamente funebre. Si potrebbe andare oltre, e constatare fino a che punto la gente è disposta a restarsene tranquillamente seduta, in pubblico o in privato, ad ascoltare per ore la musica "psichedelica" degli anni Sessanta. E cosa sentono? Non solo una semplice atmosfera, ma spesso un solo accordo o una sola progressione; penso a cose come *Stimmung* di Stockhausen o a *In C* di Riley, che mi annoiano a morte. Bisogna ammettere che il pubblico di oggi è chiaramente capace di gradire la continuità di un'unica atmosfera per un lungo periodo di tempo.

Sappiamo però che all'epoca di Beethoven il pubblico sopportava concerti incredibilmente lunghi, cosa che la maggior parte del pubblico d'oggi non sarebbe più in grado di fare. Sapere se fosse anche capace di tollerare una continuità nei tempi è un'altra questione. Ma, considerando la natura della musica, è abbastanza verosimile pensare che il pubblico dell'epoca di Bach ne fosse effettivamente capace.

E. M. - In tutta la nostra discussione su Glenn Gould musicista abbiamo sentito parlare poco dell'uomo Glenn Gould. Chi è Lei fuori dalla sala di registrazione? Come vive?

G. G. - Per cominciare mi è impossibile separare la sala di registrazione dalla mia vita personale: tutta la sicurezza codificata che

mi trasmette è parte integrante della mia vita. Credo che tutto ciò faccia parte del mio sogno di condurre il più possibile un'esistenza segreta alla maniera di Howard Hughes. Penso di essere una persona molto riservata. Vivo solo, o quasi, e la sala d'incisione, con il suo gruppo ristretto di persone, mi fornisce quell'atmosfera di cui ho bisogno per lavorare con profitto, sia per fare musica sia per registrare programmi radiofonici o televisivi. Perlopiù rimango sveglio tutta la notte e non vado quasi mai a letto prima delle cinque o delle sei del mattino, dopo aver visto il primo notiziario televisivo. Generalmente mi alzo verso le tre del pomeriggio. Questo regime si è andato progressivamente stabilizzando nel corso degli anni. Quando davo concerti andavo a dormire o molto presto, se avevo un concerto il giorno dopo, o molto tardi, se avevo suonato la sera. Il mio regime di vita, quindi, era molto irregolare, ma, in seguito, sono diventato un nottambulo. Ho uno studio molto bello a Toronto, dove faccio molti montaggi, in piena notte, lavorando spesso fino all'alba.

E. M. - Cosa fa quando non registra?

G. G. - Innanzitutto tenga presente che, nel mio lavoro, solo la metà delle cose che faccio ha un rapporto stretto con la musica. Prendiamo ad esempio i miei programmi radiofonici; per realizzarli ho bisogno di disporre dello studio per moltissime ore. La ragione per cui adesso ho un mio studio personale deriva proprio dal fatto che la CBC ne aveva fin sopra i capelli di me e non riusciva più a concedermi le cinque o sei ore di studio che mi erano necessarie per confezionare un programma. Alla fine mi hanno detto: «Se vuole continuare si compri degli impianti personali, metta su uno studio e si faccia i suoi programmi; ma non la vogliamo più rivedere prima che sia finito tutto, perché è impossibile continuare a darle tanto tempo». Il che mi va perfettamente bene, visto che i miei programmi sono tanto complessi da richiedere realmente quella quantità di tempo che può sembrare stravagante. In più, scrivo molto: senza dubbio ho un po' esagerato quando Le ho detto che metà del mio tempo la dedico alla musica.

E. M. - Qualche anno fa ho letto un Suo articolo su Barbra Streisand. Mi sembra un po' strano.*

* Cfr. Glenn Gould, *Contrepoint à la ligne. Ecrits II*, Paris, Fayard 1985.

G. G. - Ho scritto articoli sui più svariati argomenti, dalla politica fino ai cantanti pop. Molto tempo fa ho scritto un articolo di cui sono piuttosto fiero, intitolato *A la recherche de Petula Clark*. È chiaro che non si trattava di andare a cercare Petula Clark, ma era solo un pretesto per indagare sulla generazione dei "figli dei fiori" della metà degli anni Sessanta. Quanto a Barbra Streisand mi limitavo a dichiarare la mia passione smodata per il suo modo di fare musica. Adoro tutto quello che fa, o quasi: ci sono alcuni dischi in cui si cimenta in una sorta di pseudo-rock raffinato che trovo orrendo. È vero che per me è orrenda tutta la musica rock, così semplicistica e elementare: non riesco a capire le cose così poco complesse. Ma Barbra Streisand è straordinaria. A parte Elisabeth Schwarzkopf, nessun'altra cantante mi ha impressionato così. Circa due anni fa ero ospite di una trasmissione della CBC in cui si chiedeva a diverse personalità di parlare dei loro dischi preferiti. Ho passato un'ora a parlare della Streisand e a far ascoltare brani di suoi dischi; volevo riuscire a dimostrare che c'erano diverse somiglianze (e anche diverse coincidenze) tra la Streisand e la Schwarzkopf. In primo luogo sono ambedue grandi maestre dell'arrangiamento; tendono ad attirare l'attenzione su dettagli piuttosto imprevedibili, come ad esempio piccolissime inflessioni enarmoniche, e lo fanno in modo meticolosamente calcolato, ma se la cavano così bene da dare l'impressione che si tratti di una cosa assolutamente naturale. Non vedo nulla che possa eguagliare l'arrangiamento della Schwarzkopf della scena finale del *Capriccio* di Strauss, tranne, forse, il modo in cui la Streisand canta la canzone di Dave Grusin, *A child is born*. In questa canzone ci sono due scale discendenti in due modi differenti: è semplicemente incredibile, si resta soggiogati nel sentire come la Streisand le intona. È proprio difficile trovare le parole che spieghino fino a che punto cose come queste mi commuovano. Tra parentesi, ho parlato di presentazione di dischi alla radio e devo dire che questa è una cosa che mi diverte moltissimo. Mi sarebbe sempre piaciuto leggere le notizie in televisione. Non me lo permetteranno mai perché gli speaker hanno un sindacato molto forte, ma mi piacerebbe moltissimo. Niente è divertente come essere per un giorno Walter Cronkite*.

E. M. - Quali sono le Sue opinioni su questioni che esulino dalla musica? Per esempio, crede nell'aldilà?

* Famoso anchorman della televisione americana.

G. G. - Tutto quel che posso dire è che ho ricevuto un'educazione protestante, nella Chiesa presbiteriana. Ho smesso di frequentare la chiesa verso i diciotto anni, ma ho sempre avuto la sensazione molto intensa che esista un aldilà; il destino dell'anima è un problema con il quale non si può non fare i conti e alla cui luce bisogna sforzarsi di condurre la propria esistenza. Perciò trovo ripugnanti tutte le filosofie del *qui* e *ora*. D'altro lato non ho un modello obiettivo su cui costruire la mia nozione dell'aldilà e riconosco che è molto allettante darsi una teoria consolatoria della vita eterna che permetta di riconciliare se stessi con l'idea dell'ineluttabilità della morte. Ma mi piace pensare che non è questo ciò che cerco di fare, e che non mi servo di queste idee in modo strumentale per rassicurarmi. Credo ci sia in ciò qualcosa che intuisco vera, non ho mai dovuto sforzarmi per persuadermi della possibilità di una vita nell'aldilà. È semplicemente qualcosa che mi sembra immensamente più plausibile del suo contrario, il nulla e l'oblio.

E. M. - Le persone celebri sono quasi sempre circondate da miti e leggende che in parte rispondono a verità. Per quello che La riguarda i due aneddoti che mi vengono in mente per primi sono il "mito dei guanti" e il "mito della sedia rotta". C'è qualcosa di vero in questo?

G. G. - Sa, a volte, la verità è quasi leggenda. Ma cominciamo dal "mito dei guanti". Di solito, quando esco, durante l'anno porto sempre dei guanti, e anche delle sciarpe. Ma non è vero che le porto quando sono in un luogo chiuso, a meno che non si tratti di una stanza eccessivamente fredda. Tutte le storie fantastiche che circolano su questo argomento risalgono, di fatto, al periodo dei miei inizi alla CBS, quando, per l'occasione, autorizzammo qualche giornalista ad assistere a una seduta di registrazione, cosa che non succede più da diversi anni. Capitava che nella sala di regia ci fosse spesso una temperatura polare, dovuta all'aria condizionata, mentre nello studio faceva abbastanza caldo. Quindi io mi limitavo a mettermi sciarpa e guanti quando andavo in regia per ascoltare la registrazione. Hanno cominciato a gonfiare questa semplice misura di precauzione fino a farla diventare un vero e proprio rituale. In un batter d'occhio ciò è diventato argomento d'obbligo in tutti gli articoli che si presume dovessero descrivere le mie attività, e ne sono uscite delle storie assolutamente ridicole.

Per chiarire tutto ciò, devo ammettere che una volta ho suonato con addosso non solo la sciarpa, ma anche il cappotto e un paio di

guanti tagliati in modo da far uscire le dita. Era per uno dei concerti che ho dato nel 1958 con l'Orchestra Filarmonica d'Israele. Sono arrivato a Gerusalemme qualche ora prima dell'esecuzione e ho scoperto che la sala era gelata. Non è che avessero dimenticato di accendere il riscaldamento, semplicemente non c'era l'impianto. C'erano circa dodici gradi all'esterno e probabilmente quindici o sedici all'interno. Non so se il pubblico riuscisse a sopportarlo; io, di certo, no. Per cui avevo detto agli organizzatori: «Io non posso suonare qui. Dovremo sostituire il concerto con una sinfonia, perché altrimenti finisce che mi prendo un bel raffreddore e non posso più continuare la tournée». Siccome l'orchestra non aveva l'attrezzatura necessaria per eseguire una sinfonia in sostituzione, finimmo per arrivare a un compromesso sulla mia tenuta. L'organizzatore salì sul palco per spiegare quello che succedeva. Poi io feci la mia apparizione in cappotto e con una sciarpa attorno al collo, accompagnato da un grande scoppio di risate. Non credo che avessi il cappello in testa, ma di sicuro portavo questi mezziguanti che mi lasciavano le dita libere. Poi eseguii il *Secondo Concerto* di Beethoven e me ne andai. Fu così che la stampa diffuse la notizia che davo praticamente ogni concerto vestito in questo modo; quando notizie come queste cominciano a circolare non c'è quasi niente da fare: assumono una vita autonoma.

E. M. - C'è anche quella famosa sedia...

G. G. - Ho sempre usato la stessa sedia per la semplice ragione che non sopporto di essere seduto su una superficie inadatta al mio modo di suonare il pianoforte. Tanto per cominciare mi rifiuto di sedermi su una sedia che non sia rigida e ciò esclude tutti gli sgabelli da pianoforte convenzionali. Questa sedia, per inciso, ora ha perduto tutto quello che le rimaneva del sedile: durante una tournée qualcuno l'ha calpestata mentre la mettevano nel bagagliaio di un aereo. Per cui, oggi, utilizzo solo l'intelaiatura della sedia, ed è incredibile quanto sia comoda. Che lavori per un concerto o per una registrazione, ho sempre usato questa sedia, senza eccezione, dal 1953. Come Lei sa, io mi siedo abbastanza basso rispetto alla tastiera e, anche se questa sedia è a non più di trentacinque centimetri da terra, è ancora un po' troppo alta per me, per cui metto dei tasselli sotto le gambe del pianoforte per alzarlo di tre centimetri, il che significa che, in realtà, io mi siedo a trentadue centimetri dal suolo. Francamente non riesco a capire come una persona possa suonare il piano all'altezza consentita abitualmente dagli sgabelli correnti, né riesco a capire quale

sarebbe la funzione di una posizione così alta. Secondo me il controllo aumenta in proporzione diretta con la vicinanza della tastiera. Quando si vede uno salire sul palco e sedersi su uno di questi attrezzi regolabili, poi rialzarsi per regolare l'altezza fino a un presunto punto ideale, è chiaro che, in un altro concerto, non riuscirà mai a ritrovare la stessa, identica altezza. Con il mio sistema sono sempre alla stessa altezza; in più di vent'anni non ho mai cambiato di un millimetro.

E. M. - È stato un professore a insegnarglielo? O forse i suoi genitori?

G. G. - Per la verità, no. Mia madre è stata la mia prima maestra, e con lei ho lavorato dai tre ai dieci anni. Anche lei suonava il piano e cantava un poco, ma i suoi interessi musicali erano piuttosto orientati verso i cori da chiesa. In seguito il mio unico maestro di pianoforte è stato Alberto Guerrero. Ho studiato con lui fino a diciannove anni, poi ho deciso di lavorare da solo. Guerrero era una persona interessante sotto molti aspetti, e aveva molte idee originali sulla tecnica del pianoforte. Credo che il suo aspetto più interessante fosse consentire all'allievo, se credeva un po' nelle proprie possibilità, di sbrigarsela per conto proprio e di essere di opinione diversa dalla sua. A volte poteva infastidirsi violentemente per le idee dell'allievo, ma permetteva questo tipo di contrasto. Quindi, intorno ai quindici anni, si era già formata la maggior parte delle mie attitudini musicali e tutte quelle pianistiche, a eccezione della questione dell'altezza e del mio rapporto con la tastiera.

I miei studi con Guerrero, a partire da questo momento, consistevano essenzialmente in esercizi di discussione; erano il tentativo di rinforzare il mio punto di vista opposto al suo, su qualsiasi tipo di problema. Era, quindi, un esercizio utile. Immagino chiaramente che questo tipo di approccio funzioni male con certi allievi che possono venire schiacciati dall'esperienza argomentativa di una persona più anziana. Ma per quel poco che conoscevo di me, ciò non servì ad altro che a fornirmi una buona ragione per dimostrare il mio punto di vista, in ogni caso. E credo che comunque con me abbia funzionato bene.

E. M. - Dicono spesso di Lei che sia un eccentrico. Come reagisce a questo?

G. G. - Non credo che il mio modo di vivere assomigli a quello

degli altri ma la cosa non mi dispiace affatto, perché questo stile di vita si integra molto bene con il tipo di lavoro che faccio. Come Le ho già detto questi due elementi, stile di vita e lavoro, sono divenuti un'unica cosa. Se questa la si chiama eccentricità, ebbene, io sono effettivamente un eccentrico. Se l'eccentricità consiste nel portare una sciarpa in un locale con aria condizionata, o nel suonare con il cappotto come ho fatto a Gerusalemme, allora sono colpevole; ma queste cose si adattano perfettamente al compito che devo svolgere. E alla fine è questo ciò che conta.

Parte seconda

Videoconferenza

Personaggi

(in ordine di entrata)

Dale Harris, «Performance Magazine» (Gran Bretagna)
Théodora Šipiačev, «La Voce di Mantova» (Italia)
Ghislaine Guertin-Bélanger, «Le Canard déchaîné» (Québec)
Tim Page, «Soho News», «Piano Quarterly» (Stati Uniti)
Ulla Colgrass, «Music Magazine» (Canada)
Bruno Monsaingeon, «Musiclap. Revue de la Musique e du Cinéma» (Francia)
Vladimir Tropp, Radio Televisione Sovietica
Gertrud Simmonds, «Frankfurter Allgemeine Zeitung» (Germania Federale)
Jonathan Cott, «Rolling Stone Magazine» (Stati Uniti)
Daniel Kunzi, Radiotélévision de la Suisse Romande (Svizzera)

Prologo

Signore e signori giornalisti permettetemi, dopo avervi augurato il benvenuto, di spiegarvi le ragioni che mi hanno indotto a organizzare questo genere di riunione in cui siamo tutti presenti ma distanti l'uno dall'altro, grazie ai vantaggi di questa nuova meraviglia della tecnologia protettrice che è il videotelefono. Canadese di nascita, sono sempre vissuto in Canada. Se ho deciso di prendere questa iniziativa è stato soprattutto per via del mio lavoro. Il mio lavoro — quantomeno per ciò che riguarda la registrazione — si è chiaramente svolto, da circa vent'anni, quasi esclusivamente in territorio statunitense, ma, vedete, sono convinto che soprattutto chi ha a che vedere, in un modo o nell'altro, con un'attività artistica debba disimpegnarsi da quella che, secondo me, si potrebbe definire «la strategia dell'atmosfera epocale». Ciò comporta un parziale allontanamento dal giro artistico, il distacco dai colleghi e — cosa ancora più importante — la separazione totale, anche se del tutto amichevole, dal proprio pubblico, posto, ovviamente, che si abbia un pubblico da cui separarsi.

È un'opinione, inutile dirlo, non propriamente ovvia, ma l'idea è proprio che bisogna assolutamente tenersi in disparte — per calcolo e in maniera del tutto deliberata —, impedire di lasciarsi andare alla deriva sull'onda della corrente artistica dominante che, alla distanza, ricondotta nella prospettiva geologica della storia, spesso assomiglia piuttosto a un misero e melmoso affluente che si trascina dietro una gran quantità di fango.

Ricordo di essere rimasto molto impressionato da quello che mi disse Leopold Stokowski durante uno dei nostri incontri. Secondo lui il ruolo ideale di un musicista era quello dell'amatore, nel senso migliore della parola, e citava un certo numero di esempi abbastanza eloquenti — Charles Ives, agente d'assicurazione, Aleksandr Borodin, chimico — e poi un altro, senz'altro meno palese: Leopold Stokowski, gentiluomo di campagna. Credo che intendesse dire che i rapporti più felici in arte derivano dal fatto che l'agricoltore permette all'artista di prendere le distanze da ciò che sta facendo, consen-

tendogli nello stesso tempo di valutarlo. A me sembra, tuttavia, che ci siano altri metodi, forse ancora più efficaci, per raggiungere una condizione di spirito sostanzialmente analoga. Da un lato — e so che questo non sempre è fattibile — si dovrebbe cercare di porre una certa distanza geografica tra il luogo in cui si lavora e l'ambiente grazie al quale si può realizzare quel lavoro. Il che presuppone ovviamente che a un certo momento si faccia entrare in gioco l'agente "distanziatore" più efficace che l'uomo conosca: la tecnologia. Si dà il caso che, nonostante i palesi inconvenienti della sua topografia, il Canada soddisfi due delle mie personali variazioni sul concetto stokowskiano: è a una certa distanza dai centri di massima concentrazione dell'attività artistica nordamericana — il che è un gran vantaggio — e inoltre il suo senso della comunità fa grande affidamento sullo schermo protettivo e confortante della tecnologia. A dire il vero il Canada è riuscito a unire i due fattori dell'handicap geografico e della tecnologia in uno straordinario matrimonio di convenienza che, a sua volta, è all'origine di quei motivi non del tutto altruistici che hanno spinto me, e molti altri, a restarmene a casa.

Non è che ci sia voluto molto per indurmi a questo; sono di temperamento nordico e non mi sarebbe poi tanto difficile lavorare a Bâton Rouge (Labrador), tanto per prendere un paese a caso sulla cartina geografica. Ma lasciamo stare le spocchie canadesi! Anchorage, per esempio, è a sedici gradi di latitudine nord rispetto a Toronto e se la casa discografica per cui lavoro decidesse mai di ampliare la sua filosofia industriale fino a installare una succursale e degli studi in Alaska, chissà...?

Detto questo, signore e signori, chiedo perdono per il lungo preambolo, ma prevedendo un po' il tipo di domande che mi farete, mi è sembrato che potesse risultare opportuno per inquadrare abbastanza bene l'ambito dei vostri interventi.

Atto I
Rapporti con il mondo

Dale Harris - Sono entusiasta della formula del videotelefono da Lei adottata per questa conferenza stampa; mi permette di vederLa e di ascoltarLa, di essere visto e ascoltato da Lei senza bisogno di affrontare un viaggio costoso e faticoso oltreoceano. Ma perché Lei sfugge così la presenza fisica degli altri?

Glenn Gould - Una notte raccontavo a un'amica un aneddoto molto lungo e pieno di incisi e digressioni. L'amica fece questo appunto: «Si rende conto che quando racconta storie di questo tipo non guarda mai negli occhi la persona a cui parla? Ha sempre lo sguardo rivolto al muro o a terra». In seguito mi sono reso conto che aveva ragione. È sicuramente per questo che preferisco sostenere una conversazione per telefono piuttosto che in carne e ossa. La presenza altrui mi deconcentra. Quando giro un film mi assicuro che nello studio ci siano soltanto i cameraman, i tecnici audio e tutte le persone che hanno una funzione effettiva nella produzione. Rubinstein raccontava spesso di non poter suonare senza il pubblico, e ho sentito dire che durante le sue ultime sedute di registrazione invitava molti amici nello studio. Per me il pubblico è un disturbo e un fattore di deconcentrazione, anche se non è necessariamente una presenza ostile; in ogni caso non è mai stato uno stimolo o una fonte d'ispirazione. Detesto il pubblico, non in quanto singole persone ma come fenomeno di massa. È una forza del male e io mi rifiuto di sottostare alle sue leggi. Quando mi esibivo in pubblico si trattava di una presenza che dovevo sopportare, punto e basta. Evidentemente la mia indole non era fatta per questo.

Théodora Šipiačev - Però, nel corso della sua carriera, Le è stato pur necessario stare in contatto con un gran numero di persone e in particolare di artisti.

G. G. - Perlopiù le persone di cui amo circondarmi non sono arti-

sti. Per me gli artisti sono un po' come le scimmie che si ammassano sulla rupe di Gibilterra. Cercano di raggiungere i posti sempre più elevati, gli strati sempre più alti della società. Sono persone molto sensibili al problema della stratificazione sociale, dunque molto limitate, per cui anche la loro compagnia è estremamente limitante. Si preoccupano a tal punto della propria immagine da escludere automaticamente, nel loro modo di giudicare le cose, una grossa fetta di realtà.

Le persone più interessanti da frequentare sono quelle capaci di fare ragionamenti sinottici: i diplomatici, quelli che si occupano di comunicazione, a volte i giornalisti, quando non sono troppo guastati dagli stereotipi del giornalismo. Ma sicuramente non gli artisti: sono tutti scimmie di Gibilterra.

Ghislaine Guertin-Bélanger - Crede che esistano prodotti artistici specificamente canadesi?

G. G. - A parte le sculture eschimesi? Non so. Credo che i film canadesi — e non necessariamente quelli particolarmente originali — siano liberi da stereotipi, cosa molto meno vera per i film americani. Ma oggi questa è una caratteristica che si potrebbe applicare anche alla Finlandia o all'Alto Volta (*risate*), e quindi non me la sentirei proprio di dire che si tratta di una particolarità esclusiva del Canada. Ma siccome cerchiamo sempre di trovare delle differenze tra il Canada e il nostro ingombrante vicino del sud, credo che probabilmente una delle differenze sia questa, e che abbia il suo valore.

G. G.-B. - Cosa pensa della musica canadese?

G. G. - Per il centenario del Canada, nel 1967, ho inciso un disco di musica canadese e, se non ricordo male, quel disco conteneva un'opera molto importante, la *Fantasia* di István Anhalt, che all'epoca avevo descritto come un capolavoro. Ma non sono molto al corrente di quello che si fa.

G. G.-B. - Cosa pensa del nazionalismo canadese?

G. G. - Ecco un argomento di moda. È una cosa che mi sembra senza senso. Non ho nessuna simpatia per questa idea di barriere e di frontiere, sicuramente perché io non ho mai incontrato difficoltà nel prendere parte alla vita musicale di altri paesi. Il Canada possie-

de sicuramente qualità straordinarie, oserei dire virtù straordinarie e personalmente mi sento più in sintonia con il calmo e misurato spirito canadese che con quello molto più energico degli americani; essendo poi canadese capisco il desiderio che abbiamo di difenderlo. Ma non è assolutamente discriminando i non canadesi che lo si può difendere.

Tim Page - Ritorniamo un momento al fascino che il Nord esercita su di Lei. In occasione del suo documentario radiofonico The Idea of North *se non sbaglio Lei aveva detto che era difficile andare nel Grande Nord senza diventare un filosofo.*

G. G. - Più precisamente ho detto che fra le persone che si erano spinte a Nord la maggior parte sembravano divenute dei filosofi, anche se in modo empirico. Di queste persone nessuna era nata nel Nord; avevano scelto di viverci per una ragione o per l'altra, e questa scelta li aveva sottoposti a un processo che aveva trasformato la loro vita.

All'inizio i più resistevano alla trasformazione, sforzandosi di mantenere un rapporto con l'esterno, restando in contatto con gli amici di prima e continuando ad abbonarsi ai diversi periodici americani. Ma dopo un po' arrivavano a un punto in cui si dicevano: «Non è per questo che siamo venuti qui». Ciò detto, penso che questo possa valere per chiunque decida di vivere isolato, fosse anche nel centro di New York. Non credo che il fattore latitudine in sé sia essenziale. Ho assunto il tema del Nord come una semplice metafora, ma non è la latitudine che ha fatto di queste persone dei filosofi. Il processo di purificazione che consiste nello smettere di preoccuparsi dell'opinione altrui avrebbe potuto scattare benissimo anche se avessero deciso di chiudersi nel bagno, sebbene in questo caso non sarebbe stato altrettanto attraente dal punto di vista panoramico. Quella di cui parlo è quindi un'"idea" astratta del Nord.

Ulla Colgrass - Ritiene che si ascolti troppa musica?

G. G. - No. Soprattutto fra i musicisti professionisti circola questa curiosa idea, che noi saremmo circondati da musica prefabbricata e nociva. Non vedo cosa ci dovrebbe essere di nocivo. Prendo ascensori che smerciano continuamente questo tipo di sciroppo, e quando mi capita di entrare in un ristorante generalmente ce n'è anche lì. Non solo ciò non mi disturba, ma riesco anche ad astrarmene completamente. Comunque sia, per la maggior parte della gente questa

musica ha un effetto assolutamente unico nella storia: per quanto insipida, propone un ventaglio completo degli stereotipi del repertorio del diciannovesimo e ventesimo secolo, per cui, anche se non vi si presta attenzione, se ne riceve una sorta di educazione. È chiaro che questo metodo d'insegnamento non ha alcun valore particolare per il musicista professionista, ma il camionista che si ferma ogni due ore negli autogrill capta così un miscuglio di Puccini, Wagner o chi altri; ciò gli fornisce un quadro di riferimento — un vocabolario di base — anche se, evidentemente, non sarà per questo in grado di riconoscere automaticamente la *Nona* di Beethoven; in compenso avrà tutte le possibilità di arricchire il suo ascolto con una tacita percezione analitica. Credo che l'avversione dei musicisti professionisti per la musica di sottofondo dipenda dal fatto che essi credono che riduca il fattore di eccitazione...

U. C. - ... oppure le facoltà di concentrazione?

G. G. - ... sì, ma mi sembra anche che aiuti ad andare oltre gli stereotipi, per il semplice fatto di conoscerli. Io non sono dell'idea che un'esperienza musicale profonda debba venire isolata da tutto il resto che si fa. Non credo che un pellegrinaggio in battello, seguito da un viaggio in slitta che vi condurrà, alla fine, alla lontana città del Festival per ascoltare *L'Anello del Nibelungo*, possa trasformare le difficoltà e le scomodità del viaggio in un momento importante della vostra esistenza. Succedeva a Bayreuth nell'Ottocento, ma credo invece che si possano trarre maggiore piacere e soddisfazione intellettuale portandosi costantemente nella testa una quantità enorme di informazioni. Per quanto mi riguarda, anche se suono il pianoforte molto raramente non passa quasi ora del giorno senza che mi giri per la testa qualche idea musicale, più o meno inconsciamente. Anche ora che stiamo conversando.

Non riesco a immaginare un'esistenza in cui io non fossi circondato dalla musica, nel senso mcluhanesco del termine. Mi piace essere attorniato dalla musica, come una sorta di tappezzeria elettronica e sonora. È una protezione, un rifugio, come appartarsi. L'unico valore che condivido in quanto artista, quello, in realtà, proprio di tutti gli artisti — che ne siano coscienti o meno —, è questo isolarsi da un mondo per il quale scrivono e al quale sperano di contribuire. Senza l'isolamento sarei incapace di contribuire a qualsiasi cosa. Sarei stato molto infelice nel diciannovesimo secolo.

U. C. - Quindi Lei pensa che la musica di sottofondo costituisca una sorta di energia che, alla fine, aprirà la strada a qualcosa di meglio?

G. G. - Proprio così. Ma devo anche precisare che non tollero assolutamente il rock'n roll, in qualsiasi forma, e se la muzak* dovesse prendere questa forma rischierei di impazzire e non potrei più prendere l'ascensore (*risate*).

---

* Nome dato in America alla musica prefabbricata di grandi magazzini, aeroporti, ascensori ecc.

Atto II
Interpretazione e interpreti

Bruno Monsaingeon - È stato spesso notato che non è soltanto il suo stile d'interpretazione a distinguerla dagli altri pianisti, ma anche il suo atteggiamento generale nei confronti del repertorio e dello strumento.

Glenn Gould - Credo che quando si suona il pianoforte uno degli elementi da sfruttare — cosa che non si fa abbastanza, anzi ne siamo ben lontani — sia la sua predisposizione all'astrazione. È uno strumento perfettamente adatto alla riproduzione della musica per virginale, per clavicembalo o clavicordo, per organo e anche, a volte, per orchestra. È uno strumento per il quale possono sorprendentemente essere adattate opere di ogni genere anche se non nate per lui.

Penso non sia un caso che la musica per pianoforte che mi interesse meno sia proprio quella espressamente pianistica (come Lei sa, Chopin, per esempio, mi entra da un orecchio e mi esce dall'altro). Faccio un'eccezione per Skrjabin che mi piace enormemente perché, pur essendo la sua musica espressamente pianistica e pur essendo stato egli stesso un grande pianista, era costantemente alla ricerca di esperienze estatiche, di esperienze che superassero i confini del pianoforte. Credo che sia questa la trappola in cui rischia di cadere chi scrive per il pianoforte o lo suona: si è presi in trappola dallo strumento e si dimentica la dimensione astratta che gli è esterna. È qui il grande pericolo.

Quanto allo strumento in sé, non riesco a immaginare come riuscirei ad avere il tempo sufficiente per sfornare gli articoli che scrivo, per dedicare migliaia di ore alla stesura dei miei documentari radiofonici e a tutte le altre attività che mi appassionano, se passassi al pianoforte soltanto un quarto del tempo che vi passano, pare, la maggior parte dei pianisti. Il momento in cui suono meglio è dopo aver trascurato il pianoforte per un mese. Non ho mai capito perché, se un pianista non avesse un pianoforte nel proprio camerino della Carnegie Hall, le sue dita si dovrebbero d'un tratto irrigidire nel tempo

che passa tra l'arrivo in sala e il momento in cui sale sul palcoscenico.

Dato che non prendo l'aereo, a New York, dove si svolge la maggior parte delle mie sedute di registrazione, ci vado in automobile, per cui prima di sedermi al pianoforte per registrare passano almeno quarantott'ore senza che io abbia toccato lo strumento. Mi è totalmente estranea l'idea bizzarra secondo cui un artista sarebbe un atleta che si deve mantenere in allenamento fisico costante. L'essenziale è immagazzinare la musica in qualche zona del cervello, conservarne un'immagine solida e chiara ripassandola a mente: è in quel momento, quando si è lontani dallo strumento, che l'immagine diviene più forte. L'unico lavoro realmente fruttuoso, per me, è la lontananza dallo strumento e il consolidamento dell'immagine mentale.

Devo dire che fin da quando avevo dodici anni mi hanno obbligato ad analizzare e memorizzare tutte le opere che avrei dovuto suonare, prima di consentirmi di provarle al pianoforte. Se vi si obbliga a procedere in questo modo riuscite a fare una radiografia della partitura che è altrettanto forte delle sensazioni tattili che potrebbe crearvi il pianoforte. Imparare un brano musicale non ha per me niente a che vedere con l'elemento strettamente pianistico, mentre il fatto di passare settimane intere ad analizzare uno spartito mi lascia una sensazione indelebile. Parte del segreto per suonare il pianoforte sta nel modo in cui ci si riesce a distaccare dallo strumento. Quando suono sembra che io gesticoli spesso come un direttore d'orchestra: in realtà ciò serve a crearmi dei quadri immaginari, come capita a un violoncellista reticente che bisogna vezzeggiare per indurlo a produrre un fraseggio migliore. Devo avere la sensazione che non siano le mie dita a suonare, che queste non siano altro che semplici estensioni indipendenti che in quell'istante esatto sono in contatto con me. Ho bisogno di trovare un modo per prendere le distanze da me stesso, pur rimanendo totalmente coinvolto in ciò che faccio. Nei film su Bach precedenti a quello delle *Goldberg* (il terzo della serie) eseguo un certo numero di fughe. Ogni volta dirigo il tema della fuga con la mano che non è occupata a suonare e dirigo le fughe triple a tre riprese. Non è vanità, è che non riesco a controllarmi: per impedirmelo bisognerebbe legarmi la mano dietro la schiena. Senza di questo non saprei come scandire correttamente la musica.

Ulla Colgrass - Il Suo stile d'esecuzione è quasi sempre criticato allo stesso modo: l'esempio ce lo offre un recente articolo pubblicato dal «New York Times» a proposito di una Sua incisione delle Sonate di Beetho-

ven: «Spesso esasperante, ma sempre coerente e stimolante per lo spirito». Le dà fastidio questo tipo di descrizione?

G. G. - No, non mi dà affatto fastidio, e non so se il mio modo di suonare sia coerente — malgrado tutto lo spero —, ma credo che perlopiù i critici abbiano un'opinione del mio stile che è probabilmente influenzata dal mio stretto rapporto con i mezzi elettronici. Sanno che quello che faccio è sempre il prodotto di uno studio molto metodico. Buono o cattivo che sia, devo dire che ciò che faccio in uno studio di registrazione mira a qualcosa che va molto oltre la semplice riproduzione delle note giuste al posto giusto.

U. C. - Crede che le interpretazioni molto personali siano oggi meno frequenti di un tempo?

G. G. - Guardando al passato parrebbe che ci sia stata un'epoca in cui ogni artista era un individuo. Ma non ne sono poi così sicuro. Nei primi anni di questo secolo esistevano certo persone incredibilmente individualiste. Ad esempio, io sono un fanatico di Mengelberg. Era uno dei direttori d'orchestra più straordinari che siano mai esistiti, e peraltro anche uno dei più esasperanti! (*risate*). Però nello stesso periodo c'erano anche persone che oserei definire tremendamente prevedibili.

U. C. - Questo lo potremmo imputare al conservatorismo proprio di certi esponenti della professione musicale?

G. G. - Sicuramente. Io sono cresciuto ascoltando ogni settimana le registrazioni delle trasmissioni di Toscanini alla radio. Mi sembrava, ovviamente, un direttore d'orchestra di grande talento, ma anche molto prosaico. Non sono mai riuscito a cogliere in lui quei momenti trascendenti che trovavo in Furtwängler, Mengelberg e Stokowski.

Ho l'impressione che siano sempre esistiti due modi di fare musica. Alcuni sostengono: «Bisogna trovare un sistema per trascendere le note scritte nella partitura», mentre altri pensano: «Quel che bisogna fare è mettere le note al posto giusto: l'interpretazione si riduce a questo». A dire il vero non credo che la proporzione tra questi due tipi di musicisti sia molto cambiata.

B. M. - Lei ha spesso dichiarato che uno dei motivi che L'avevano

indotta ad abbandonare la scena era l'aspetto ripetitivo del mestiere del concertista. L'idea stessa di repertorio sembra avere per Lei un significato differente da quello che ha per gli altri interpreti.

G. G. - Credo che sia vero e che ciò dipenda dal fatto che, come Le ho già detto, fin dagli inizi non avevo nessuna intenzione di passare gran parte della mia vita in giro per palcoscenici. Per approfondire il concetto, penso che ciò dipenda dalla mia concezione del repertorio, molto simile a quella dei compositori rispetto alla propria opera. Una volta scritta, l'opera cessa, per loro, di essere una preoccupazione: la dimenticano e passano alla successiva. Sa cos'è una *soap opera*? Sono dei *feuilletons* quotidiani televisivi, o radiofonici, generalmente della durata di mezz'ora (in origine erano finanziati da produttori di saponette, da cui il nome), che durano anni e che, in genere, raccontano le avventure o le disavventure di una, o a volte di due famiglie più o meno legate fra loro. Queste trasmissioni conquistano letteralmente milioni di telespettatori (perlopiù donne) che al pomeriggio rimangono incollati al televisore e si appassionano incredibilmente all'evoluzione, all'assenza d'evoluzione, o comunque alla lentissima evoluzione dei personaggi.

Ho conosciuto attori che si sono garantiti una rendita non indifferente recitando nelle *soap opera* gli stessi ruoli per anni, finché non si è deciso di fare morire il personaggio, cosa che comportava poi fiumi di lacrime e di lettere di disperazione da parte dei telespettatori di tutto il paese. Molto incuriosito ho chiesto ad alcuni di loro come facessero a immedesimarsi per così tanto tempo nel personaggio e a ricordarsi i dialoghi. La risposta che mi davano era sempre la stessa: «È facile: basta mettere a punto una tecnica secondo la quale si inizia a pensare a quello che si deve fare solo il giorno prima di girare. In meno di ventiquattr'ore si diventa il personaggio e appena terminata la ripresa dell'episodio lo si dimentica completamente, per sempre».

Esagerando un minimo, credo che ciò rappresenti abbastanza bene il mio atteggiamento nei confronti del repertorio. Lei peraltro ne è testimone diretto se pensa alla *Partita in mi minore* di Bach di cui abbiamo fatto una ripresa insieme.

All'epoca erano passati esattamente diciassette anni dall'ultima volta che l'avevo eseguita per un'incisione discografica. E credo che la versione filmata fosse molto diversa, perché da diciassette anni non ci avevo più pensato una sola volta. Né avevo mai pensato di riprenderla, poi è arrivato Lei...

B. M. - Vorrei che parlassimo della Sua affermazione, spesso citata, secondo cui la sola ragione che porta a registrare un'opera è quella di realizzare un'esecuzione differente da quelle già esistenti della stessa opera.

G. G. - È vero, ma ho anche sempre precisato che è ancora meglio non registrarla affatto, se quella differenza non si basa su qualcosa che sia musicalmente o organicamente fondato. E su questo punto ho delle colpe anch'io, perché ci sono opere che ho registrato unicamente per ragioni di integralità e sulle quali non avevo convinzione di sorta.

B. M. - Pensa per caso a certe opere per pianoforte di Mozart?

G. G. - Sì, a due o tre delle ultime Sonate. Mi piacciono molto le prime Sonate e quelle centrali, mentre non provo il minimo trasporto per quelle dell'ultimo periodo. Le trovo insopportabili e cariche di teatralità. La *Sonata in si bemolle* K. 570 l'ho registrata senza la minima convinzione: in tutta onestà avrei dovuto saltarla, ma dovevo pur concludere il ciclo integrale.

Su questo punto mi dichiaro dunque colpevole; ciò non toglie che, in quest'epoca di ipertecnicismo e di registrazioni a tappeto, l'unica scelta che rimane all'interprete sia quella di trovare un'angolazione differente. Tutto ciò che vi è di fondamentale è già stato formulato e registrato per i posteri. A noi non resta altro, per ciò che vogliamo fare nel campo dell'interpretazione, che trovare una ragione d'essere in un modo o nell'altro diversa, e allo stesso tempo legittima, che abbia un significato reale. Se un approccio diverso sembra forzato, se questo non ha implicitamente un significato reale, se durante la registrazione non aggiunge niente di speciale all'architettura dell'opera, allora è meglio lasciar perdere. Grazie alla registrazione le più grandi interpretazioni del passato e del presente sono oggi un fatto acquisito e sono a disposizione di chi le vuole ascoltare. D'ora in avanti perciò l'interprete dovrà, propriamente parlando, ricomporre la musica, oppure cercarsi un altro mestiere. Non c'è nessuna scusa — né alcun interesse — per rifare semplicemente quello che è stato già fatto. La ripetizione è senza scopo. Il mio modo di studiare una partitura e di elaborare un'interpretazione è cambiato molto dal momento, e grazie al fatto, che ho smeso di pensare in funzione del concerto. Nel periodo in cui registravo dopo avere prima provato in varie occasioni la musica su pubblici diversi, le mie interpretazioni a poco a poco si deterioravano, di modo che, quando arrivavo in studio, su

di esse si era poco per volta depositata tutta una serie di orpelli e di sedimenti che non avevano niente a che fare con la verità nuda e cruda della partitura.

Ora ho preso l'abitudine di interrompere quello che definirei lo studio specifico di una data partitura — in opposizione alla sua conoscenza generale, come spiegherò fra poco — per le due o tre settimane che precedono la registrazione. Questo vale anche per le Sonate di Beethoven, che ho eseguito quasi tutte quando ero molto giovane. Per me, quindi, non si tratta di conoscerle o di riconoscerle, perché in realtà me le ricordo tutte. Quello che voglio dire è che aspetto le ultime due settimane prima della registrazione per passare alla fase di studio "specialistico" delle partiture che registro. Mi rendo perfettamente conto che ciò può apparire un po' suicida, ma il metodo funziona...

Come gli attori delle *soap opera* quello che dimentico non sono le note, non è l'opera, ma lo speciale rapporto che ho con essa. Il mio studio di una partitura consiste esattamente nel ricreare dentro di me questo speciale rapporto; il fatto di suonare esclusivamente per la registrazione, e quindi di sapere che in linea di principio non ritornerò più sull'opera che sto registrando, fa sì che essa diventi per un periodo relativamente breve una parte vitale e follemente intensa della mia esistenza. Ciò mi permette di considerare la partitura con una freschezza nuova, di non sentirmi costretto da una via di mezzo, da una concezione moderata delle cose, come potrebbe succedere per altre cinque o dieci versioni che compaiono nei cataloghi, suonate da eccellenti musicisti. Dicendo questo, voglio far capire che quando si fa una registrazione vi è, lo ripeto, la necessità di farla in modo differente, di esplorare, diciamo così, un terreno nuovo e che, se non si riesce a trovare un terreno nuovo e convincente, sarebbe senza dubbio meglio lasciare perdere quell'opera, perlomeno finché non si sia trovato qualcosa capace di rinovare il tipo di approccio, o finché non si giunga decisamente alla conclusione che la via di mezzo è quella buona. Non ho niente contro l'ortodossia in sé, ciononostante ritengo essenziale, quando si fa una registrazione, contribuire a una visione nuova delle cose, in sostanza ricreare l'opera, trasformare l'atto interpretativo in atto creativo. Quando gli interpreti hanno smesso di essere dei compositori, nel diciottesimo secolo, per la musica è stato un enorme disastro (ed è questo il suo grande peccato). Il fatto di considerare freddamente questo fenomeno come una cosa inevitabile, una cosa che non si può correggere; il fatto di affermare che è impossibile ritornare all'epoca meravigliosa in cui gli interpreti era-

no dotati di quel tipo di penetrazione musicale che è propria dei compositori, in cui il pubblico era per buona parte costituito da individui che a loro volta componevano, per sé equivale semplicemente a dire che la musica è morta. (Sono in molti a sostenere che la musica, nel senso strettamente occidentale del termine, è effettivamente morta. Sebbene non manchi di fondamento, non condivido questa triste opinione). Oggi l'immagine del compositore che trae la propria ispirazione dalla contemplazione delle stelle non è più pertinente; il compositore contemporaneo assomiglia molto di più a un uomo di laboratorio che lavora con apparecchiature elettroniche, consultando i tecnici per sapere se un certo esperimento può produrre l'effetto che sta cercando. In altri termini la decisione creatrice è diventata il risultato di un lavoro d'équipe. Si può dunque realisticamente immaginare di poter includere l'ascoltatore nel quadro generale del processo decisionale.

Penso che ci stiamo avviando — tutta la nostra sensibilità culturale ci spinge in questa direzione — verso un'epoca nella quale le vecchie nozioni stratificate di compositore, di interprete, di ascoltatore sono destinate a mescolarsi. Quello che un uomo come John Cage vorrebbe farci capire non è la sua opera, ma la sua convinzione che anche il fruitore possiede un angolo di riflessione, che anche lui è un creatore; l'ascoltatore, l'interprete e il creatore si fondono.

Vladimir Tropp - Sembra difficile immaginare che, essendo pianista, Lei non si interessi ad altri interpreti; ora — e Yehudi Menuhin, Leopold Stokowski e Arthur Rubinstein rappresentano a questo riguardo illustri eccezioni — nei suoi scritti Lei non si è particolarmente dilungato su questo argomento. Tuttavia ha menzionato a più riprese, con un'ammirazione che sembra essere reciproca, il nome di un artista sovietico che ci è caro, Svjatoslav Richter, senza però sviluppare una sua opinione su di lui. Potrebbe essere questa un'occasione per farlo?

G. G. - Mi è sempre sembrato che esistessero due categorie di interpreti: quelli che cercano di sfruttare lo strumento che utilizzano e quelli che non lo fanno. Nella prima categoria si possono includere — per poco che si presti fede a quanto riportano le loro biografie — figure leggendarie quali quelle di Liszt e Paganini, e anche un buon numero di virtuosi sedicenti demoniaci di epoca più recente. Questa categoria riguarda musicisti che si dedicano soprattutto a far prendere coscienza all'ascoltatore dell'esistenza di un rapporto fra loro e lo strumento: essi fanno in modo che tale rapporto divenga il pun-

to focale della nostra attenzione. Nella seconda categoria, invece, si trovano i musicisti che tentano di far andare in cortocircuito il problema del meccanismo dell'esecuzione, di creare l'illusione di un legame diretto fra loro e una data partitura e che, di conseguenza, aiutano a creare nell'ascoltatore la sensazione di partecipare non tanto all'interpretazione quanto alla musica stessa. E a mio avviso nessuno più di Svjatoslav Richter è oggi rappresentativo di questo secondo tipo di musicista.

Se dico che ciò che crea un interprete del suo genere è essenzialmente un' "illusione", è perché evidentemente nessun musicista può mai astrarsi completamente dalle vicissitudini meccaniche del proprio strumento: quello che invece è possibile, e artisti quali Richter ce lo dimostrano bene, è arrivare a un rapporto talmente perfetto con lo strumento che il processo meccanico che c'è sotto, essendo messo all'esclusivo servizio della struttura musicale, cessa di essere percepibile; da quel punto in poi l'interprete — e del resto anche l'ascoltatore — può liberarsi di tutte le considerazioni superficiali sul virtuosismo o sull'esibizionismo strumentale e dirigere invece l'attenzione verso le qualità spirituali inerenti alla musica in sé.

Si tratta inoltre di un' "illusione" nel senso che, chiaramente, l'interprete non può mai ricreare esattamente il Beethoven di Beethoven e il Mozart di Mozart. D'altra parte la vita musicale sarebbe noiosa se ci si potesse riuscire, perché ciò vorrebbe dire che esiste un'interpretazione ottimale suscettibile di essere riprodotta all'infinito. In realtà quello che Svjatoslav Richter riesce a fare è inserire fra il compositore e l'ascoltatore l'elemento conduttore della sua immensamente forte personalità. In questo modo ci dà il vantaggio di avere l'impressione di riscoprire l'opera partendo da una prospettiva diversa da quella cui eravamo abituati.

La prima volta che lo sentii suonare fu nella grande sala del Conservatorio di Mosca nel maggio 1957. Iniziò il programma con l'ultima Sonata di Schubert, quella in si bemolle maggiore. Si tratta di una sonata estremamente lunga, una delle più lunghe mai scritte, e Richter la suonò con il tempo più lento che io abbia mai sentito, rendendola di conseguenza ancora più lunga. A questo punto mi sembra il caso di fare una doppia confessione: innanzitutto, anche se a molti sembrerà un'eresia, sono ben lungi dall'essere un patito di Schubert e faccio fatica ad abituarmi alle strutture ripetitive tipiche di gran parte della sua musica; l'idea di dover restar fermo ad ascoltare i suoi interminabili tentativi mi irrita spaventosamente, è una tortura. Per di più detesto assistere ai concerti e preferisco ascoltare musica regi-

strata nella solitudine di casa mia, dove nessun elemento visivo viene a inserirsi nel processo uditivo distraendolo.

Ho confessato queste cose per dire che, quando sentii che Richter cominciava questa Sonata con un tempo così incredibilmente rallentato, mi preparai a passare un'oretta alquanto agitata e a contorcermi sulla poltrona.

Ebbene, per tutta l'ora che effettivamente durò mi trovai in uno stato che non posso descrivere altrimenti se non come quello di una trance ipnotica. Tutti i miei pregiudizi sulle strutture ripetitive di Schubert erano scomparsi; tutti i dettagli musicali, che fino ad allora m'erano apparsi come appartenenti alla sfera dell'ornamentazione, assumevano improvvisamente l'aspetto di elementi organici. Avevo l'impressione di essere testimone dell'unione di due qualità apparentemente inconciliabili: un intenso calcolo analitico, che si rivelava però attraverso una spontaneità paragonabile all'improvvisazione, e in quell'istante — cosa che mi fu ulteriormente confermata a più riprese ascoltando le incisioni di Richter — compresi di essere davanti a uno degli uomini con la più forte capacità di comunicazione che il mondo musicale abbia prodotto nel nostro tempo.

Gertrud Simmonds - Senza volerLa costringere a riparlarne in dettaglio, dato che si è abbondantemente soffermato su questo argomento in altre circostanze, quello che ha detto di Svjatoslav Richter non vale anche, in una certa misura, per Artur Schnabel?

G. G. - C'è qualcosa di magico nelle registrazioni di Schnabel, soprattutto in quelle beethoveniane e, in misura minore, mozartiane. Le rispolvero ancora, di tanto in tanto. Oggi non le imiterei più come facevo, servilmente, quando avevo tredici anni. Sono cresciuto con i dischi di Schnabel e, non dico niente di nuovo, credo che sia stato il più grande interprete di Beethoven mai esistito. Da Schnabel mi sento portare verso l'essenza stessa di Beethoven più che da chiunque altro. Naturalmente si possono apprezzare in maggiore o minor misura alcune sue scelte, ma aveva un senso della struttura beethoveniana che nessuno è mai riuscito ad eguagliare e che si manifestava tra l'altro attraverso un atteggiamento ritmico molto particolare; ascoltandolo non si è mai veramente coscienti dell'esistenza di una barra di misura e, al tempo stesso, la struttura ritmica appare in modo perfettamente plastico e chiaro, perché egli lascia che la pulsazione interna di ogni brano risuoni nel quadro di interi periodi. Il profilo psicologico è così straordinariamente delineato che si ha

letteralmente l'impressione di fluttuare da un periodo all'altro e che, giunti alla fine di un periodo, l'impulso iniziale non si sia perso neanche per un istante. Molti hanno tentato di utilizzare questo sistema, senza riuscirci appieno. Schnabel aveva anche altre particolarità, fra cui una, che consisteva nell'incalzare in modo incredibile nei complessi passaggi in forma di stretto. Anziché colorare armonicamente gli stretti tendeva ad accelerare quasi automaticamente. Ne derivava un qualcosa di sorprendente, di molto grafico ma anche di molto teatrale.

Negli anni Quaranta Schnabel rappresentava un modo decisamente unico di suonare il pianoforte: era come se guardasse la musica direttamente, scavalcando lo strumento. Ovviamente mancavano un bel po' di note, ma si aveva l'impressione che per lui ciò non avesse importanza, che si preoccupasse solo dell'idea strutturale. Se a quel tempo la tecnologia avesse avuto mezzi sufficienti sarebbe stato il primo candidato al montaggio.

B. M. - In privato Lei e io abbiamo spesso parlato di un musicista, di un uomo che per noi conta molto, Yehudi Menuhin. Lei, molto tempo fa, gli ha dedicato un testo straordinariamente evocatore. Ora che sono passati anni, potrebbe parlarne ancora?*

G. G. - C'è qualcosa di molto particolare in Menuhin che mi ha sempre molto colpito, ed è che quasi tutti quelli che si sono trovati in contatto con lui finiscono generalmente per dire la stessa cosa, cioè che il fatto di conoscerlo costituisce un'esperienza talmente ricca da superare l'insieme di tutti i campi, incredibilmente vari, di espressione musicale cui si è dedicato. A pensarci, ci sono ben pochi musicisti di cui possa dirsi la stessa cosa. Forse Casals, e senza dubbio Schweitzer, per quanto riguarda le due ultime generazioni, ma non sono poi molti. Si tratta di un tipo di reazione abbastanza diversa da quella che si può provare di fronte a musicisti come Furtwängler o Schnabel, per esempio. Si può avere l'impressione di sentirsi trasformati da una registrazione di Schnabel, di vivere un'esperienza estatica quando si sente Furtwängler dirigere Beethoven. Ma, se si prova a definire il fenomeno Menuhin, c'è qualche cosa in più.

Per esempio, mi ricordo di aver parlato abbastanza di recente con uno dei più celebri violinisti della giovane generazione — mi consenta di tacere la sua identità — che qualche giorno prima aveva assistito a un concerto di Menuhin. Iniziò con il dirmi che Menuhin

---

* In Glenn Gould, *Le dernier puritain. Ecrits I*, Paris, Fayard 1983.

non aveva l'aria di essere molto in forma, che quella sera non sembrava perfettamente concentrato, che all'inizio del concerto c'erano stati problemi di intonazione, ecc., ecc. — sa, le solite chiacchiere dei musicisti dopo un concerto —. Poi si fermò un attimo, e aggiunse: «Eppure, era magico; come sempre».

È una reazione molto tipica, che rientra perfettamente in quella che definisco la sindrome Schweitzer. Un giorno, all'inizio degli anni Sessanta, a New York, ero molto in ritardo a un appuntamento. In un pomeriggio d'inverno dovevo incontrare verso le cinque, nel suo ufficio, un uomo d'affari abbastanza tipico di Madison Avenue che, in occasione di alcuni incontri precedenti, mi aveva dato l'impressione di un personaggio dall'ambizione tanto illimitata quanto limitata era la sua sensibilità. Comunque, quel giorno c'era un tale traffico che non riuscii ad arrivare all'appuntamento prima delle sei. Ovviamente le segretarie se n'erano già andate da un bel po', ma mentre mi avvicinavo all'ufficio mi giungevano dal suo interno degli spaventosi effluvi sonori. Scoprii poi che si trattava di un'incisione di Schweitzer che suonava Bach, che lui stava ascoltando mentre mi aspettava. Era chiaro che quel disco non era stato registrato sui grandi organi di una cattedrale europea, ma sul piccolo organo portatile che Schweitzer aveva con sé nella sua missione africana di Lambaréné e per la cui conservazione aveva dovuto condurre una lotta costante, e sempre vana, contro gli elementi, in particolare contro l'umidità.

L'uomo d'affari ascoltava il preludio di un Corale di Bach, comodamente seduto con i piedi sulla scrivania, a occhi chiusi; la sola illuminazione della stanza proveniva da una di quelle lampade da ufficio con il paralume verdastro che si trovano generalmente negli uffici telegrafici delle stazioni ferroviarie di provincia. Credo che normalmente, durante la sua giornata, un tipo come quello avrebbe dovuto avere a portata di mano un disco di Helmut Walcha, per fare bella figura con i suoi colleghi.

Mi indicò una poltrona su cui sedermi e, terminata la catarrosa registrazione di Schweitzer, mi disse: «Sa, è la mia musica del tardo pomeriggio; praticamente è la sola cosa che mi aiuta a dimenticare le preoccupazioni della giornata».

Questa immagine e questa frase mi sono rimaste sempre impresse nella memoria e mi sembra descrivano abbastanza bene quella che si potrebbe definire la prerogativa di Menuhin, prerogativa che considera l'aspetto strettamente fisico del fare musica come qualcosa di relativamente poco importante e che, con uno Schweitzer, un Casals, o appunto un Menuhin, è perfettamente in grado di compiere quello che

i teologi chiamerebbero un "salto nella fede" per arrivare a una dimensione di gran lunga più importante. Tutto ciò pone evidentemente il problema di capire se questo genere di reazione appartiene a un campo di percezione puramente musicale o se essa non sia piuttosto il risultato di qualche fenomeno medianico. A mio avviso si possono dare due tipi di risposta a questa domanda. La prima è che, perlomeno secondo me, il grande pubblico, per poco che lo si lasci giudicare secondo i suoi criteri, ha una reazione quasi sempre infallibile riguardo all'opera e al lavoro di un artista, in ogni caso molto più esatta di qualsiasi altro gruppo di professionisti o di critici. E se si considera che, senza esagerazioni, da più di mezzo secolo milioni di persone hanno avuto essenzialmente la stessa reazione nei confronti dell'attività di un musicista — perché è proprio questo che è successo con Yehudi —, è semplicemente impossibile ignorare questo fenomeno e limitarsi a rispondere che nell'ultimo concerto la sua intonazione ha lasciato a desiderare su un re diesis.

D'altro canto, all'interno di questa tendenza globale è possibile identificare un gran numero di tendenze più limitate, ognuna delle quali è in qualche modo in relazione con l'ambiente culturale generale del singolo ascoltatore. Ho spesso tentato di analizzare il mio modo di reagire alla musica di Yehudi, giungendo a questa conclusione: per me dipende da quella che si potrebbe definire una mia disposizione a una sorta di marxismo culturale: vale a dire, in altri termini, che io non sono un seguace delle teorie dell'arte per l'arte. L'arte è per me qualcosa di fondamentalmente pericoloso o che, perlomeno, deve essere sorvegliato da vicino, e l'artista è un essere dalla natura moralmente dubbia e che ha buone probabilità di fare una brutta fine. D'altra parte questa idea era moneta corrente nelle società puritane, come quella dell'Ontario degli anni Quaranta dove sono cresciuto, e anche se oggi suona terribilmente retrograda ritengo che abbia un'indubbia validità psicologica.

L'arte, si pensava allora, è capace di generare grandi turpitudini, e senza di essa la società starebbe meglio. Eppure, dato che esiste — le società puritane sono anche pragmatiche — bisogna abituarcisi, ma a condizione di trasformare l'artista da antagonista (ruolo che gli è abituale nell'ambiente liberale del *laissez-faire*) in portavoce, per fare in modo che, grazie a una capacità di trasformazione spirituale estremamente rara, l'arte finisca con il diventare uno strumento di salvezza, e l'artista un missionario.

Ogni volta che tento di descrivere Yehudi Menuhin, mi trovo costretto a ragionare in questi termini inevitabilmente alquanto impre-

cisi, perché da lui, per quanto sia un violinista grandissimo, emana qualcosa di quella stessa mistica extra-musicale che non inganna. Dal mio punto di vista sembra possedere le qualità che confermano la definizione puritana dell'artista-portavoce.

Ho il sospetto che dal suo punto di vista il giudizio non sarebbe lo stesso, che egli tenderebbe probabilmente a descrivere il proprio ruolo in modo più modesto e più liberale, ma non importa! (*risate*).

Qualche anno fa riuscii a convincerlo a inserire la *Fantasia per violino e pianoforte* di Schoenberg in un programma televisivo che dovevamo fare insieme e che comprendeva fra l'altro delle Sonate di Bach e di Beethoven. Accettò, ma con una certa reticenza; a quanto posso giudicare, reagisce a Schoenberg più o meno come io reagisco a Bartók. La musica di Schoenberg ha per lui una sorta di oscuro fascino psicologico, ma non tocca la sua anima. Comunque, dato l'affollamento dei suoi impegni, avevamo a disposizione un solo giorno per provare tutto il programma, e posso garantirLe che in questa prova facemmo un sol boccone delle Sonate. Il resto della giornata fu interamente dedicato alla *Fantasia* di Schoenberg, che io avevo già suonato e registrato, ma che Yehudi letteralmente non conosceva. Alla fine della giornata ero disperato, assolutamente certo che ci saremmo imbrogliati al primo punto critico (e nella *Fantasia* ce ne sono tanti!). Il giorno dopo, arrivati allo studio, decidemmo, proprio perché richiedeva una concentrazione così intensa, di cominciare con la *Fantasia*. È stata una delle esperienze più formidabili della mia vita! Yehudi aveva miracolosamente assorbito quest'opera incredibilmente difficile in una notte e la suonò con stupefacente virtuosismo. Ma la cosa più importante — e evidentemente più gratificante per me — è che la suonò come se, perlomeno temporaneamente, l'amasse dal profondo.

Sa dare prova di grande curiosità nei confronti della nuova musica, e questo è un aspetto del suo carattere generalmente ignorato. Sa quale sensazione di giubilo possono dare le idee nuove, ma sa anche che è pericoloso abbandonarvisi senza discernimento. Per dirla tutta, il mio "yehudismo" è direttamente legato alla nostra comune esperienza schoenberghiana. A un certo punto, mentre stavamo provando, gli dissi, riferendomi a un passaggio particolarmente iroso della *Fantasia*: «Schoenberg doveva indubbiamente essere permeato dell'aspra moralità dell'Antico Testamento». Al che mi rispose a bruciapelo: «Non ho mai capito cosa trovasse il nostro secolo di così morale nelle seconde minori».

U. C. - *Oltre a Menuhin Lei ha avuto un certo numero di collaboratori particolarmente celebri. Cosa succede in questi casi?*

G. G. - Ritengo che l'alchimia personale sia qualcosa di importante. Recentemente abbiamo pubblicato un'incisione dei *Lieder di Ofelia* di Richard Strauss cantati da Elisabeth Schwarzkopf. È assolutamente fantastica, se posso permettermi di dirlo.

A parer mio è una delle interpretazioni vocali più sublimi. Naturalmente ho anche al riguardo qualche pregiudizio — non per la mia partecipazione alla registrazione, ma perché sono, e sono sempre stato, un fanatico ammiratore della Schwarzkopf. Ho ascoltato questa incisione innumerevoli volte, anzi sono stato io stesso a fare il montaggio, eppure continua a darmi i brividi. È una donna che, al momento di registrare quest'opera, non era più quello che si dice una ragazzina — peraltro non ha più fatto dopo quella molte registrazioni — e che, senza sacrificare alcuna delle sue inflessioni sonore naturali, che sono per me fra i massimi splendori vocali della nostra epoca, si è trasformata per l'occasione in un'adolescente. Quasi non ci si crederebbe.

Non mi dilungherò sui particolari delle complicazioni bizantine che hanno fatto sì che il disco uscisse soltanto quindici anni dopo. Prima di allora non avevo mai lavorato con la Schwarzkopf, e questa incisione è il risultato di due straordinarie sedute di registrazione. Lei, peraltro, non aveva mai cantato questi *Lieder* prima, e non abbiamo avuto il tempo di provare, perché era molto impegnata al Metropolitan. La prima registrazione ci servì letteralmente da prova. Ma, dalle prime note, ho sentito un brivido salirmi su pei la colonna vertebrale: avevamo la sensazione che, per quanto diversi e insoliti fossero i nostri rubati l'uno rispetto all'altro, lo spirito del nostro modo di avvicinarsi al pezzo risultasse assolutamente identico. In realtà ci sono ancora alcuni *Lieder* registrati in quelle sedute che non sono stati pubblicati, ma non posso parlarne...

U. C. - *Ormai è da molto tempo che non ha più fatto registrazioni con orchestra, sebbene in un certo periodo abbia suonato un notevole numero di concerti. Quali erano i Suoi rapporti con i direttori d'orchestra?*

G. G. - Non ho avuto molte cattive esperienze con i direttori d'orchestra, e ne ho avute molte di molto buone. Detto ciò dovrei precisare, come preambolo, che fondamentalmente non amo suonare i concerti. Nei concerti classico-romantici c'è un'idea di competizio-

ne che si manifesta nella rivalità fra il solista e l'orchestra, e che è estranea alla mia natura. Non credo alla competizione, in nessuna delle sue forme e il concerto, metaforicamente parlando, è il sistema più competitivo che esista in campo musicale. Ma posso contare sulle dita di una sola mano le cattive esperienze che ho avuto con direttori d'orchestra; citerò solamente una di queste: George Szell. Era un direttore notevolissimo, ma la nostra collaborazione fu l'esempio di una totale mancanza di alchimia. L'esatto opposto di Szell è Karajan; lavorare con lui è un sogno, è un uomo assolutamente delizioso, contrariamente alla leggenda che vorrebbe farne un lupo cattivo.

U. C. - A un certo punto Lei ha detto che «gli interpreti sono contaminati dal concerto». È il caso della Sua esperienza con Szell?

G. G. - Oh, sa, i contrasti fra il solista e il direttore d'orchestra non hanno nulla di particolarmente eccezionale. È piuttosto difficile suonare sotto la direzione di una ventina di direttori diversi nel corso di una stagione senza che ce ne siano uno o due per i quali non si prova alcuna simpatia! (*risate*). Ma, per quanto mi riguarda, non ho avuto con i direttori quel genere di rapporti difficili che sono il destino di molti solisti e ciò è dovuto, credo, al mio scarso interesse per la maggior parte dei concerti. Fra i pianisti c'è una vecchia tradizione, che io amo definire la tradizione del "Conservatorio di San Pietroburgo primi del '900", e che mette l'accento sul senso di conflitto e di dualità che nei concerti si ha fra il pianoforte e l'orchestra. Da sempre non fanno che ripeterci queste idiozie, queste idee secondo cui il pianoforte e l'orchestra dovrebbero essere costantemente in lotta l'uno contro l'altra. Non vedo perché dovrebbe essere necessariamente così. Come Lei sa, a metà degli anni Sessanta ho registrato il *Concerto* "Imperatore" con Leopold Stokowski. La nostra unica linea di condotta per questa registrazione era data dal fatto che eravamo fermamente decisi a eseguire il più possibile il Concerto come una sinfonia eroica, con accompagnamento pianistico in discanto. Per raggiungere questo scopo abbiamo fatto di tutto per collegare le cose fra di loro in modo tale che, invece di sentire qui quattro misure dell'orchestra e là sei misure del piano, e poi di nuovo quattro misure dell'orchestra ecc., come avviene di solito, si percepisse la cosa come un unico e vasto discorso sinfonico, con il pianoforte in funzione di semplice decorazione strumentale a questo discorso e che soprattutto non doveva intervenire come se si fosse trattato di una fazione bellicosa e perturbatrice; con questo credo che siamo riusciti a fare

dell' "Imperatore" un'opera quasi nuova nel contesto della nostra epoca. Non che fosse suonata meglio di molte altre versioni sul mercato, semplicemente era suonata con uno stile più adatto allo stile di Beethoven.

Tutto ciò per dire che ho sempre avuto la tendenza a suonare i miei "a solo" come degli "obbligati", facendo del concerto una sorta di sinfonia dotata di una parte per pianoforte relativamente importante, ma niente di più. Inutile dire che ciò non urta minimamente l'ego di alcuni direttori (*sorriso di intesa*). Lo gradiscono alquanto.

Le parlerò brevemente di un momento molto speciale della mia vita di concertista. È stato con Karajan e l'Orchestra Philarmonia a Lucerna, nel 1959. Suonavamo il *Concerto in re minore* di Bach e io avevo una forte influenza, con febbre alta. A causa di ciò, e del sudore che mi colava sugli occhi, non vedevo assolutamente nulla. Durante l'ultimo movimento ci fu un momento in cui accadde qualcosa di così straordinario, che mi sforzai di aprire gli occhi per vedere che cosa stava facendo quell'uomo. Questo particolare passaggio dell'ultimo movimento mi era sempre parso vagamente prosaico, ma improvvisamente accadde qualcosa. È stato uno di quei momenti inverosimili, come quando suonai i *Lieder di Ofelia* con Elisabeth Schwarzkopf. Nell'istante in cui levai gli occhi verso Karajan lo vidi sul podio: non faceva il minimo gesto. Non avevo idea da quanto avesse smesso di dirigere; stavamo facendo musica da camera! Alla fine di questo passaggio fece un semplice gesto, e l'orchestra si rimise a suonare come un'orchestra. Ma la magia di questo istante non aveva niente a che vedere con la presenza di duemilacinquecento persone nella sala, che in quel caso era solo un fatto marginale.

Jonathan Cott - Dato che ha menzionato la "totale mancanza di alchimia" che vi è fra Lei e George Szell, mi consenta di raccontarLe la storia che circola sui Suoi rapporti con il direttore d'orchestra di Cleveland. La conoscerà senz'altro, e vorrei che poi vi aggiungesse i Suoi commenti. Si dice, e la cosa è stata spesso riportata dai giornali, che, all'inizio di una prova per il Quinto Concerto Brandeburghese *di Bach per il suo primo concerto con George Szell e l'Orchestra di Cleveland, Lei abbia esordito sistemando un tappetino verde sotto la sua sedia e che poi, invece di suonare, ignorando totalmente gli sguardi increduli e stupefatti che La accompagnavano, si sia messo a regolare metodicamente i piedi di metallo sui quali poggiava la sedia pieghevole mezza sfasciata che Lei porta ovunque con sé. Finita la regolazione, Lei si sarebbe voltato in tempo per scorgere il più patriarcale dei direttori d'orchestra abbandona-*

re la sala furioso e indignato. Allora il suo assistente avrebbe preso in mano la prova, dirigendo lo straordinario concerto che seguì, concerto al quale Szell avrebbe assistito in sala, e alla fine del quale avrebbe dichiarato, riferendosi a Lei: «Questo matto è un genio».

G. G. - La storia, in realtà, è ancora più bislacca. La Sua versione è falsa, ma rispettabile; perlomeno la si può ascoltare senza arrossire. Ma, visto che me ne dà l'occasione, mi lasci raccontare quello che è realmente successo.

Per la mia prima tournée americana — nel marzo del 1957 — ero stato ingaggiato dall'Orchestra di Cleveland, ed ero al mio debutto in quella città. Il programma, così come era stato originariamente concepito, comprendeva il *Secondo Concerto* di Beethoven e il *Concerto per pianoforte* di Schoenberg. Come sa, George Szell era stato insignito dell'Ordine al Merito dell'Impero Britannico — o qualcosa del genere — che gli era stato attribuito in ragione degli illustri servigi che aveva reso alla musica britannica, i quali servigi non consistevano in altro se non nell'aver fatto delle prime esecuzioni di opere di William Walton. Ma non aveva alcun interesse per Schoenberg, né per alcun'altra figura un po' seria della musica contemporanea. Dunque mi sembrava piuttosto strano che avesse scelto il Concerto di Schoenberg, ma, dato che era così, per me andava benissimo. Ed ecco che, una settimana prima del concerto, il direttore dell'orchestra chiamò il mio agente per dirgli che il dottor Szell aveva un programma talmente denso che non avrebbe avuto tempo di fare le prove del concerto di Schoenberg... cosa che, detta in altre parole, voleva dire naturalmente che non si era studiato l'opera (*risate*) — così almeno io interpretai la cosa, in modo, a mio avviso, verosimile — e che, di conseguenza, avrei dovuto suonare solamente Beethoven. Non ero certo io che potevo oppormi a Szell — conoscevo la sua fama di ciclope — e naturalmente accettai.

All'epoca usavo già la stessa sedia che uso oggi, solo che oggi non ha nemmeno più il sedile, ma soltanto un barra trasversale: a quel tempo non era ancora stata totalmente scardinata dai vari trasporti aerei. Aveva peraltro anche dei piccoli piedi in metallo fissati all'estremità delle gambe per poggiare in terra. Ma ancora non avevo trovato il modo di abbassarla di altri tre centimetri per dare alle mie gambe una traiettoria che non fosse scomoda. Per ottenere questo risultato mi restava invece l'altra soluzione, che consisteva nel rialzare il pianoforte. Ci avevo già provato a casa, con risultati assolutamente soddisfacenti.

Dunque, arrivato a Cleveland, decisi di far fabbricare delle zeppette di legno con una scanalatura dove si potessero venire a incastrare le rotelle del pianoforte. Poi mi recai in sala. Il dottor Szell stava provando il *New England Triptych*, un'opera di William Schuman con cui doveva aprire il concerto. La prima parte del programma comprendeva inoltre il *Secondo Concerto* di Beethoven — il che creava peraltro un'accoppiata alquanto bizzarra — e poi c'era l'intervallo. Nella seconda parte mi pare ci fosse il *Prélude à l'après-midi d'un faune* di Debussy e, per finire, *Morte e Trasfigurazione*, di Strauss. Anche qui l'assortimento era molto strano ma, in fondo, tutto il programma era assolutamente ridicolo. Come ho già detto, dovevo debuttare con l'orchestra di Cleveland, e in un modo o nell'altro, quando è la prima volta, quando si è ancora vergini, ci si ricorda di tutto, ivi compreso il programma (*risate*).

Per farla breve, entrai nella sala mentre il dottor Szell provava il pezzo di William Schuman. Domandai a un inserviente se fosse possibile trovare da qualche parte un falegname per farmi un lavoretto. Mi fu risposto: «Sì, c'è il vecchio Joe... — senza dubbio il nome era diverso, non ricordo più — ... che dovrebbe essere a lavorare nello scantinato. Vada da lui e glielo chieda direttamente».

Lo feci immediatamente. Era un tipo molto in gamba e gli spiegai che volevo delle zeppette di legno, che peraltro a partire da allora ho utilizzato sempre (non le stesse, non quelle sue, me ne hanno poi costruite di più elaborate, ma uso sempre lo stesso sistema, perché nel corso di tutti questi anni la mia posizione da seduto non è mai cambiata). Comunque, il vecchio Joe mi disse: «Sì, credo di poterlo fare. Ma non ha paura che il pianoforte rotoli su queste zeppe?». Gli risposi che ci avevo pensato, e che avrebbe dovuto farci delle scanalature in cui incastrare i piedi del pianoforte impedendogli di spostarsi. Al che aggiunse: «Sarà meglio che dia un'occhiata allo strumento».

A quel punto mi vennero a cercare nello scantinato per informarmi che il dottor Szell mi reclamava sul palcoscenico. Così mi rivolsi al vecchio Joe, e gli dissi: «Ci sarà sicuramente una pausa fra una mezz'oretta, e dubito che la prova sarà terminata; probabilmente continueremo dopo. Venga da me durante la pausa: discuteremo di quello che si può fare e di quanto Le devo». Volevo a tutti costi pagarlo io, perché il lavoro che gli richiedevo non aveva chiaramente niente a che vedere con l'Orchestra di Cleveland.

Detto ciò, salii sul palcoscenico e provammo il primo movimento — tutto andò a meraviglia — dopo di che i musicisti poterono fare

la loro pausa sindacale. Come spesso fanno gli orchestrali, alcuni di loro restarono nella sala a passeggiare e chiacchierare. E Szell fece altrettanto. Non so se ne avesse l'abitudine, ma non credo. Aveva un comodissimo camerino, con un divano color cremisi, che ricordo benissimo. Era strano da parte sua avere una cosa simile, perché ci si sarebbe aspettati che il suo mobilio fosse piuttosto austero e che il suo studio somigliasse a quello di Freud, no? (*risate*). A un certo punto si avvicinò al palcoscenico, al bordo del palcoscenico, che, dato che lui era in basso, si trovava all'altezza della sua spalla — e disse: «Kosa fa?», gli spiegai che Joe e io stavamo provando a rialzare il piano, visto che non potevamo abbassare la sedia, per permettere alle mie gambe di stare in una posizione comoda; che rialzando il piano si sarebbe ottenuto lo stesso risultato e che il bravo Joe mi avrebbe fabbricato delle zeppe di legno che sarebbero state pronte per il concerto della sera. Il Maestro mormorò un «Humm» appena udibile.

Questo fu tutto, e se ne tornò a chiacchierare nella sala con qualcuno del suo *entourage*. Trascorsi quindici minuti, dato che la pausa era terminata, l'inserviente richiamò gli orchestrali, i musicisti ripresero posto sul palcoscenico e la prova proseguì con il secondo movimento di Beethoven. Nel momento in cui Szell dava inizio al "tutti" del secondo movimento — che dura di solito circa trentacinque secondi — mi resi conto che, mostrando al falegname quello che teoricamente potevo fare con la sedia, avevo leggermente squilibrato uno degli zoccoletti di metallo. Dunque mi accovacciai per terra e, mentre Szell dirigeva il "tutti" — la cosa non lo avrebbe minimamente disturbato — sistemai lo zoccolo in modo tale che fosse esattamente all'altezza degli altri tre piedi della sedia — niente di più — e poi mi sedetti di nuovo. Da quel momento la prova riprese il suo corso normale.

Dovrei precisare — sebbene non creda che ciò abbia in alcun modo contribuito a quello che successe in seguito — che, durante il primo movimento, avevo suonato utilizzando abbondantemente il pedale del *piano*, come spesso faccio nelle opere di Beethoven prima maniera (e in Mozart), per affinare il suono. A Szell non era piaciuto e si era fermato per dirmi: «Mi scusi, signor Gould, non capisco perché utilizzi il pedale del *piano*. Non è necessario. Produce un suono *femmineo*». Questa è una citazione letterale... mi ricordo ancora di questa frase. Al che risposi: «Dottor Szell, non ho certamente bisogo di dirLe che il pianoforte di Beethoven era ben lungi dal poter produrre il genere di suono del pianoforte moderno. E si dà il caso che io preferisca un suono delicato con dei *forti* ridotti. Se Lei vuole

che io esca un po' di più lo farò, ma terrò lo stesso abbassato il pedale del *piano*».

Evidentemente era rimasto un po' urtato dalla mia osservazione, visto che non aveva l'abitudine che si criticassero le sue opinioni, soprattutto se chi le metteva in discussione era un giovane zerbinotto al suo debutto sulle scene americane, come nel caso mio. E del resto la cosa non andò oltre. Si limitò a girarsi verso Louis Lane (all'epoca vicedirettore dell'Orchestra di Cleveland) che era in sala, e a gridargli qualcosa tipo: «Louis, si sente abbastanza il pianoforte?», Louis rispose: «No, non proprio». Che altro poteva dire? Louis era un ragazzo molto gentile, ma si comportava come una cavalletta pietrificata! Intendo dire che aveva già trascorso vent'anni della sua vita accanto a questo satrapo (*risate*). Dunque cos'altro poteva dire, se non «No, non proprio»? A mia volta replicai: «Suonerò un po' più forte. Ma questo non ha niente a che vedere con il pedale del *piano*. Anzi, con il pedale del *piano* si ottiene un suono molto più penetrante, perché dà trasparenza alle strutture, le affina, per il semplice fatto che si suona soltanto su due corde. Si accorda molto meglio con questo tipo di musica, salvo naturalmente che nei passaggi culminanti più esaltati, dove in ogni modo elimino il pedale. Ma con Beethoven, Mozart o Bach non suono mai su tre corde. Ad ogni modo, non si preoccupi, suonerò un po' più forte».

Fu la nostra sola disputa di carattere musicale. La serie di concerti che demmo fu un grande successo, e Szell fu prodigo di elogi. Tuttavia, alla fine del primo concerto mi ripeté che non approvava il mio modo di utilizzare il pedale del *piano*. Lo trovava ridicolo e ripartì alla carica: «Mi dispiace utilizzare questo termine, ma produce un suono molto effeminato». Capivo bene che voleva dare a tutta la storia una connotazione sessuale, ma feci come se niente fosse e gli dissi ancora una volta: «Sono desolato, dottor Szell, ma è così che suono le opere giovanili di Beethoven». Invece, quello che avrei voluto dirgli in realtà era: «Perché diavolo non riduce la sua dannata orchestra? Ci sono fin troppi archi!» (*risate*). A parte ciò, non ci fu nessun altro problema.

Da allora sono più volte ritornato a Cleveland, dove ho suonato in genere sotto la direzione di Louis Lane per i concerti con orchestra. Ma ricordo che, un giorno che dovevo dare un recital e il mio pianoforte (per una qualche ragione) non era arrivato in tempo, chiesi di utilizzare il pianoforte dell'orchestra, che era uno Steinway decisamente notevole — comunque eccezionale per uno strumento di quel

genere. Feci perfino visita a Szell nel suo antro di Severence Hall*. Bussai coraggiosamente alla porta, entrai, e facemmo quattro chiacchiere molto distese.

Ci sono stati peraltro altri incontri del genere soprattutto negli uffici della Columbia Records, e lui fu sempre assolutamente gradevole. Fra di noi non ci sono mai più stati malaugurati incidenti.

Detto ciò, come senz'altro ricorderà, nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta Szell e l'Orchestra di Cleveland registrarono per la Epic, e non per la Columbia. Beninteso la Epic e la Columbia erano giuridicamente la stessa cosa, ma la Epic era un'etichetta riservata ai dischi d'importazione e alla musica pop. All'epoca il Juilliard Quartett incideva per la Epic, e così pure Leon Fleisher, e anche Szell. Inizialmente Szell voleva registrare per la Epic perché, in un colpo solo, gli era possibile registrare, ad esempio, le nove Sinfonie di Beethoven, o un repertorio simile, che sarebbe stato in diretta competizione con quello che Bernstein e Ormandy volevano fare in quello stesso momento. Ora, nonostante Szell fosse un direttore d'orchestra ben più grande di quelli (per me Szell era ancora più completo di Toscanini, nella cui tradizione si situava), i suoi dischi non si vendevano. Non si vendevano, punto e basta. E dunque la Columbia spingeva con incredibile energia per rendere popolare il nome di George Szell. E fu così che, nell'inverno 1963, riuscirono a convincere «Time» a fare un grosso reportage su di lui, con foto di copertina e tutto il resto. All'epoca mi trovavo a Chicago, e comprai per caso «Time» dal giornalaio all'angolo. La fotografia di George Szell faceva bella mostra di sé in copertina, cosa che naturalmente suscitò la mia curiosità; e così lessi l'articolo. In uno dei paragrafi scoprii subito con orrore qualcosa di questo genere (ciò che sto per dirLe è solo una parafrasi, ma non si allontana molto dall'originale): «Uno dei tratti leggendari del maestro è il suo cattivo carattere che, pur non essendo paragonabile a quello di Toscanini, gli si avvicina comunque molto». Sto parafrasando, ma il senso è quello. L'articolo proseguiva: «Così, dopo vent'anni, il violinista Isaac Stern si rifiuta di suonare con Szell. Glenn Gould, il pianista canadese, ha suonato con lui una sola volta e, in occasione dei numerosi concerti da lui dati in seguito con l'orchestra, il maestro ha sempre insistito perché la direzione venisse affidata a un direttore esterno. L'incidente di Gould è tipico di un altro aspetto della notevole personalità di Szell — il suo brillante senso dell'umorismo...» (*risate*). Per come lo conoscevo io, que-

* La sala da concerto di Cleveland.

sta non era certo una delle sue caratteristiche fondamentali... «Durante le prove, il signor Gould, notoriamente un eccentrico che ama creare situazioni imbarazzanti per via di una sedia ridicolmente bassa, si mise a far perdere tanto di quel tempo prezioso all'orchestra che il maestro, lanciandogli sguardi furibondi, gli disse: "Se non le dispiace, vorrebbe smetterla con queste ragazzate, altrimenti piallerò via io stesso un mezzo centimetro dal Suo fondoschiena, permettendole così di sedere più in basso"». La frase era all'incirca così: «Un mezzo centimetro del Suo fondoschiena». Poi l'articolo aggiungeva: «In occasione delle sue visite successive, il Signor Gould fu ovviamente sempre accompagnato da un direttore esterno, ma il dottor Szell assistette spesso ai suoi concerti e, al termine di uno di essi, lo si sentì dire: "Questo matto è un genio"». Fine del paragrafo. E poi il reportage attaccava un'altra storia.

Ne fui assolutamente disgustato. Ciò che mi shoccava in tutta questa storia era che niente del genere era mai successo. Dato che lo conoscevo abbastanza bene telefonai a Louis Lane: «Che cos'è questa storia?». Mi sentii rispondere: «Il maestro è così contrariato che non può neanche immaginarlo». Louis è un tipo molto in gamba, mi piace veramente molto, e ho sempre trovato che come direttore d'orchestra era molto sottovalutato. È un direttore eccellente, ma era a tal punto sotto l'influenza di Szell che mi sembrava che, precipitandosi a difenderlo, agisse come per un riflesso condizionato. Insistetti:

«Ma che roba è questa? Louis, Lei sa bene che non c'è niente di vero in questa storia».

«Certo — mi rispose — ero presente; non è successo mai niente del genere».

Continuai:

«Non riesco a capire. Quello che dicono circa la sistemazione della sedia è sicuramente vero. La storia del "matto ecc." me l'ha raccontata Lei stesso qualche anno dopo, dunque è vera. Ci sono quindi molte cose che si avvicinano alla realtà. Ma da dove è saltata fuori la storia del "piallerò un mezzo centimetro del suo fondoschiena"?».

«Non riesco a capire — mi disse — ma lo sa com'è "Time", e come sono tutti i giornali... pronti a inventarsi di tutto».

«Invece — gli dissi — questo non corrisponde affatto alla mia esperienza personale. Per quanto mi riguarda "Time" non si è mai inventato niente. Verificano tutto con grande scrupolo. Hanno perfino dei verificatori che verificano i verificatori. Sono sempre stati scru-

polosamente esatti in tutto quello che hanno scritto su di me. Sono veramente molto sorpreso».

E Louis:

«Le posso assicurare che, se il maestro fosse qui, si profonderebbe in scuse, e né lui né io riusciamo a capire come ciò sia potuto succedere. È incredibilmente contrariato: da una settimana non parla d'altro; non riesce a credere che abbiano potuto pubblicare una cosa così ignobile e così totalmente falsa».

E questo è quanto. Ed ecco che, un mese dopo, la Columbia mi chiede se autorizzavo il critico musicale di «Time», Barry Farrel, quello che aveva scritto il reportage su Szell, ad assistere a una delle mie sedute di registrazione. Lo feci con grande riluttanza, perché normalmente non faccio entrare nessuno negli studi dove registro. Finita la seduta, uscimmo a prendere un tè e poi, rientrando in albergo, lo accompagnai al suo ufficio. Nessuno aveva fatto il benché minimo accenno alla storia di Szell, anche se era stata pubblicata solo due mesi prima. Alla fine, non potendomi più trattenere, gli dissi:

«Può essere che la mia domanda manchi di tatto e, beninteso, Lei può rifiutare di rispondermi, rifiutare di svelare le Sue fonti, ma, come può bene immaginare, sarei molto curioso di sapere com'è che ha sentito parlare di quella cosa a proposito di George Szell».

«Di cosa si tratta?», mi chiese.

Allora gli riassunsi brevemente quello a cui stavo alludendo e gli dissi che nella storia, così come era stata pubblicata, c'erano elementi di verità: quel giorno mi ero effettivamente messo a fare qualche lavoretto sulla sedia, pur senza interrompere un solo istante la prova. L'aneddoto del «Questo matto è un genio» mi era stato riferito da Louis Lane; che fosse esatto o no, poco importava, ma non pensavo che Louis se lo fosse inventato. Quindi c'erano non poche cose che suonavano vere. Ma quello che era assolutamente falso era che ci fosse stata una scenata, accompagnata da commenti vagamente osceni, in presenza dell'orchestra.

«Sul serio?» mi disse.

«Assolutamente — risposi — e quindi vorrei tanto sapere quali furono le Sue fonti. Ci sarà ben stato qualcuno a suggerirLe questa frase».

«Beh, credo proprio di poterglielo dire. È George Szell in persona» dichiarò.

«Sta scherzando!», esclamai.

«No — mi disse lui — Nell'ultimo pomeriggio che trascorremmo insieme gli dissi: "Dottor Szell, sono un po' a corto di aneddoti che

possano fare effetto sui nostri lettori dando loro un'idea del Suo senso dell'umorismo. Non ne avrebbe in mente uno?''. Ed è questo quello che ha deciso di raccontarmi» (*risate*).

Quando poi Szell, nel 1970, morì, il «Time» pubblicò un ''coccodrillo''. Non avendo che questa storiella nei loro dossier, la ristamparono tale e quale. Dal canto suo, anche «Newsweek» voleva pubblicare un pezzo per la sua morte: dato che non volevano dare l'impressione di copiare alla lettera «Time», utilizzarono lo stesso aneddoto, ma ricamandoci un po' su. Non ricordo i particolari della variante, ma era qualcosa del tipo: «Piallerò via un mezzo centimetro del suo fondoschiena con uno dei piedi della sua dannata sedia». Ecco quello che aggiunsero per dare all'articolo un tocco di originalità e confondere le piste, facendo credere al tempo stesso che la storia veniva direttamente dall'interessato.

Tre mesi più tardi un numero della rivista «Esquire» pubblicò un articolo per la morte di Szell. Era chiaro che «Esquire» non si sentiva vincolata dalle stesse considerazioni di buon gusto di «Time» e «Newsweek». L'articolo cominciava dunque con il ripetere un aneddoto inesatto, in base al quale io avrei interrotto la prova, eccetera eccetera. Poi proseguiva con dei commenti sull'incredibile generosità di Szell che, malgrado l'avversione personale che provava nei miei confronti, mi aveva reinvitato di anno in anno. Il tutto non faceva che sottolineare quanto fosse onesto ed educato, malgrado i suoi modi all'europea e il suo atteggiamento scorbutico. Tuttavia, arrivato al famoso episodio — che naturalmente si svolgeva in presenza dell'orchestra, come del resto in tutte le versioni precedenti — l'autore dell'articolo aggiungeva che il dottor Szell aveva lanciato dal podio un'occhiataccia dicendo: «Zignor Gould, ze lei non smettere zubito qveste assurdità, io...» — non mi ricordo bene la formulazione esatta, ma non è importante — «...infilare Lei uno piede ti zedia in zedere».

Si dà il caso che il redattore capo di «Esquire» fosse un vecchio torontese, e che io lo conoscessi. Quindi mi decisi a scrivergli in questi termini: «Ignoro quali siano le disposizioni di legge riguardo a questo genere di cose e non mi va di saperlo, perché non ne vale la pena; in allegato troverà una lettera che Le sarei grato di pubblicare per esteso nel prossimo numero del Suo giornale. Sono solo quattro frasi, e La pregherei di non togliere neanche una parola! E neanche una virgola!» (*risate*).

La lettera fu pubblicata. Se posso permettermi di dirlo, era un capolavoro in quattro frasi, in cui dichiaravo che la storia, nella varian-

te in cui l'aveva riportata il giornalista di «Esquire», non era di prima mano e attingeva a fonti precedenti. Pur senza elencare le suddette fonti dicevo che era stata riprodotta con tutti gli errori già contenuti nelle altre riviste. Affermavo quindi che ero cosciente che era stato saltato un passaggio (come si dice in gergo cinematografico), e che la storia era senza dubbio pervenuta alle orecchie del giornalista in quella forma. Tuttavia, poiché ritenevo che l'articolo avesse nei confronti del dottor Szell le migliori intenzioni del mondo, e poiché si trattava di un testo decisamente elogiativo, era un vero peccato che si fosse scelto di commemorare il dottor Szell attraverso un'unica e sola virtù, il suo senso dell'umorismo, come se il direttore d'orchestra non ne avesse possedute altre, come persona e come musicista. E che inoltre, così facendo, il giornalista aveva riportato una notizia totalmente falsa e assolutamente di cattivo gusto. E aggiungevo che era naturalmente possibilissimo che questo genere di battuta apparentemente brillante fosse stata archiviata nel fascicolo del dottor Szell alla voce: «Risposte che mi sarebbe piaciuto dare, ma per le quali, lì per lì, mi è mancata la presenza di spirito». E che, con il passar degli anni, era senza dubbio possibile che essa avesse assunto nella sua mente le sembianze della realtà, come se l'avesse realmente proferita. Ma, concludevo, tutto quanto posso dirLe è che, se l'avesse veramente detta, davanti all'orchestra o direttamente a me, l'Orchestra di Cleveland avrebbe dovuto cercarsi un altro solista per il concerto della sera, perché io me ne sarei andato su due piedi.

Rispetto alla descrizione che ne ho fatto la lettera era molto più tagliente, ma essenzialmente il suo contenuto era questo. «Esquire» la pubblicò. E l'incidente fu chiuso, perlomeno fino a quando non è arrivato Lei con la Sua nuova variante (*risate*). Adesso che conosce tutta la storia, la può utilizzare come vuole.

Atto III
La musica, il concerto e la registrazione

Dale Harris - Quand'è che ha deciso di non dare più concerti?

Glenn Gould - Fin dalle mie prime tournée concertistiche sapevo che prima o poi avrei smesso questo genere di vita, che significava andare di città in città ripetendo all'infinito le stesse cose. Mi sembrava una cosa pietosa e deprimente. Quando ripenso a quegli anni ho l'impressione che non fossi io, che ci fosse qualcun altro al mio posto. Quando ho interrotto questa assurda esistenza ho fatto comunque attenzione a non andare in giro sbandierando la mia decisione, proclamando: «Ecco fatto! Ho appena dato il mio ultimo concerto». Dentro di me sapevo bene che era così, ma non vedevo alcun motivo per gridarlo ai quattro venti. Infatti nei mesi che seguirono la mia ultima tournée accettai ancora di tenere delle conferenze in alcune università, conferenze che comportavano consistenti esempi musicali — ad esempio la mia trascrizione dell'*Ottava Sinfonia* di Bruckner — che dovevano servire per illustrare le mie analisi. Dunque, in un certo senso, per quasi un anno continuai ancora a esibirmi in pubblico, ma il mio ultimo concerto ufficiale ebbe luogo la domenica di Pasqua del 1964.

Ulla Colgrass - Si è mai chiesto se le registrazioni Le avrebbero garantito una rendita abbastanza comoda?

G. G. - Nel momento in cui cessai di suonare in concerto non lo sapevo, e in ogni caso i paesi che oggi sono per me dei mercati eccezionali — il Giappone, la Germania, la Francia, ecc. — all'epoca erano lungi dall'esserlo. Ma avevo il vago sospetto di poterci tutto sommato contare e, comunque, sentivo che era un passo che dovevo fare per arrivare a fare musica come l'intendevo io. Non potevo continuare a restare in quell'ambiente totalmente controproducente.

Bruno Monsaingeon - A quanto pare siamo arrivati al nucleo della questione che è di rito ogni volta che si parli di Lei, al cuore della più spettacolare controversia mai suscitata da un musicista, perché rimette in discussione la struttura stessa di secolari costumi musicali, perché le sue implicazioni morali e filosofiche rappresentano una tremenda minaccia per l'ordine costituito del mondo musicale e infine perché, avendola scatenata con un atto di rinuncia, Lei ha precorso un futuro modo di comunicazione musicale. Quali sono le ragioni che L'hanno portata ad abbandonare la scena?

G. G. - Prima di tutto dovrei sapere se desidera una risposta di circostanza o se è pronto a sentire le vere ragioni.

Le ragioni vere? D'accordo.

Ebbene, perché per me la vita di concertista era una vita di sprechi assurdi, per me senza dubbio, ma a mio avviso anche per la maggior parte delle persone che conducono questo tipo di vita. Avevo la sensazione di condurre un'esistenza incredibilmente vuota e improduttiva. D'altra parte è un tipo di vita che ho fatto per poco tempo. Non ho mai realmente *voluto* diventare un musicista-interprete: questo era solo un aspetto secondario rispetto a una passione per la musica in tutte le sue forme che si è manifestata in me in età giovanissima. Ma già quando ero ancora adolescente l'idea che avrebbe potuto rivelarsi un modo abbastanza comodo per guadagnarsi da vivere come musicista il diventare un interprete e dare concerti mi ripugnava. Comunque l'ho fatto abbastanza a lungo da rendere ancora più salda questa opinione. Perché mi sembrava che fosse una cosa attraverso la quale bisognava necessariamente passare per raggiungere una certa reputazione, che consente poi di andare oltre. Non appena mi è parso possibile mettere fine a questa vita spaventosa — una vita veramente spaventosa, salvo forse per le persone che hanno una marcata tendenza esibizionistica — l'ho fatto senza il benché minimo rimpianto.

Devo dire innanzitutto che non sono stato un bambino prodigio, come lo è stato ad esempio Menuhin, cosa da un lato molto positiva, ma che ha anche i suoi inconvenienti e che è certamente alla base di quello che sarebbe poi stato il mio atteggiamento nei confronti del concerto. Tuttavia sono stato un bambino prodigio nel senso che in tenerissima età contavo già nel mio repertorio tutta una serie di fughe di Bach o di sonate di Beethoven, ma non le portavo in giro da New York ad Amburgo o da Parigi a Berlino. Pur sapendo perfettamente che sarebbe stato il modo più comodo per fare soldi — e

non ero certo immunizzato rispetto alle prospettive del guadagno — né io, né soprattutto, e fortunatamente, i miei genitori vi abbiamo mai pensato come a qualcosa da cui si sarebbe potuto trarre un profitto. In realtà non ho mai fatto alcuna tournée internazionale prima dell'età di ventitré o ventiquatto anni e anche in Canada, dove suonavo di tanto in tanto, non ho mai fatto tournée prima dei vent'anni; da questo punto di vista non ero dunque preparato ad apprezzare l'esperienza del pubblico, quella strana atmosfera da sport cruento praticato in quelle arene che sono le sale da concerto. E quando di botto fui buttato nell'arena la trovai un'esperienza spaventosa e fondamentalmente antimusicale. Allora mi dissi che malgrado tutto bisognava provare a dedicarle qualche anno, ma continuai a trovarla spaventosa.

B. M. - Dunque già allora avrebbe preferito farne a meno?

G. G. - Oh sì! Quando avevo venticinque anni avevo fatto una predizione un po' folle: avevo previsto di andare in pensione a trenta, ma non ci sono riuscito; avevo trentadue anni quando mi sono ritirato!

B. M. - Deve avere avuto dei buoni motivi per farlo, a parte quelli dovuti al disagio personale.

G. G. - Non credo esistano delle ragioni più forti del disagio personale; non c'è motivazione migliore che non sentirsi a proprio agio. Mi sembra che tutto il resto sia solo una costruzione mentale fatta a posteriori. E si dà il caso che le ragioni logiche siano molto importanti e lascino segni profondi. Mi è capitato di formulare tesi alquanto elaborate per spiegare perché non soltanto io, ma anche gli altri dovrebbero accettarlo*. Su questo argomento ho avuto per lungo tempo una sorta di zelo missionario. Ritengo che il concerto sia cosa totalmente arcaica, e lo pensavo già all'epoca in cui ne facevo: devo dunque supporre che non fossero concerti molto onesti.

Detto ciò sostengo che, se avessi inventato il rimedio miracoloso che guarisce tutti i mal di gola come quello che ho oggi, non mi salterebbe in testa di dire necessariamente che il rimedio rappresenta l'avvenire e il mal di gola il passato. Il rimedio non sarà mai niente altro

* Cfr. *L'enregistrement et ses perspectives*, in Glenn Gould,*Le dernier puritain. Ecrits I*, Paris, Fayard 1983.

che un mezzo per calmare il mal di gola. Bene, il fatto di smettere di dare concerti è stato solo un modo di mettere fine a un'esperienza estremamente sgradevole. Tutto questo si ricollega dunque a un profondo disgusto per uno stile di vita che — mi consenta di utilizzare un termine che nel mio vocabolario rappresenta il massimo dello spregiativo — mi sembrava molto edonista, e credo che sia soprattutto per questo che ho deciso di smettere di sopportarlo.

U. C. - Per molti concertisti abbandonare la scena equivarrebbe a tagliare il cordone ombelicale...

G. G. - Per quanto mi riguarda, dare concerti mi interessava così poco che mi fu molto facile tagliare il cordone ombelicale dopo otto anni di questa attività. Per me è stata una liberazione; diventavo libero di fare quello che volevo e non dovevo più buttare il mio tempo in questa attività totalmente inutile. Ormai mi trovo in una situazione in cui il fatto di essere un interprete mi dà soddisfazioni che prima non avevo, perché in studio posso impegnarmi a fondo su progetti di vastissimo respiro: posso registrare tutte le Sonate di Beethoven, tutte le Sonate di Mozart, l'integrale delle opere per tastiera di Bach, l'integrale delle opere per tastiera di Schoenberg, di Hindemith, ecc., mentre se fossi rimasto una scimmia viaggiatrice nel circuito circense dei concerti mi sarei sicuramente dovuto limitare a suonare e risuonare al massimo tre o quattro Sonate di Beethoven per stagione — il concertista viene preso da un terribile conservatorismo perché ha un'enorme paura che si veda che forse non ha lavorato abbastanza un certo pezzo, e quindi tende a limitarsi ad alcune opere solide di cui sa per certo che, ovunque le presenti, gli daranno successo.

B. M. — Non è mai stato sensibile allo sfavillio, all'aspetto prestigioso del concerto?

G. G. - Effettivamente questo è lo stimolo più potente per la maggior parte degli artisti che, anche sul letto di morte, sembrano provare il bisogno di strusciarsi al pubblico. Eccezion fatta per alcune occasioni nella mia adolescenza, credo di poter dire sinceramente che non sono mai stato sensibile a questo genere di cose.

Quando avevo quattordici, quindici o sedici anni c'era effettivamente una sensazione di potere che non mi dispiaceva poi tanto. Era abbastanza divertente dominare un pubblico in carne e ossa, esalta-

to e feroce, al quale davo il meglio di me e per il quale mi ero preparato per mesi. Ma questa sensazione si logora molto in fretta, e scompare presto. È solo una pellicola sottilissima e quando uno comincia a prestarsi a questo genere di cose tre volte alla settimana in luoghi lontani l'uno dall'altro e che gli sono completamente estranei, il fascino, la seduzione e lo sfavillio non durano a lungo. Per me, in ogni caso, non sono durati. Questa vita mi ha ben presto stancato e disgustato, ma mi rendevo conto che si trattava di una cosa totalmente improduttiva e che, nella migliore delle ipotesi, non facevo *che rivaleggiare con me stesso.*

Quando incominciai a fare delle registrazioni speravo soltanto di poter far sì che le mie interpretazioni in pubblico fossero buone quanto la corrispondente registrazione della stessa opera; naturalmente sempre che l'avessi già registrata, come spesso accadeva. Quando si danno dei concerti si bara; quasi non si esplorano più nuovi repertori, ci si accontenta di suonare sempre gli stessi vecchi e stanchi pezzi che si provano sia davanti al pubblico della registrazione sia davanti al pubblico-pubblico. Si fa di tutto per cavarsela con il minor lavoro possibile e quasi sempre si torna a suonare tutto all'incirca nello stesso modo. La mancanza di immaginazione regna sovrana. Non si prova neanche più il bisogno di esercitare l'immaginazione e si invecchia rapidamente. È veramente una vita spaventosa!

In un certo senso ho capovolto il ciclo normale della vita di un artista. Normalmente uno dovrebbe cominciare la carriera dando concerti e terminarla negli studi di registrazione tentando di rendere permanenti le cose che ha fatto nel suo periodo migliore. È un'idea molto curiosa, ed essenzialmente europea, di quello che rappresenta il ciclo di una vita: più ci si sposta verso est più il pubblico che si interessa alla musica sembra essere condizionato a ragionare in termini misteriosi di un momento o di un evento sacro. Questo vale già per il pubblico inglese, notoriamente di scarsa autonomia critica, ma si percepisce ancor meglio in Germania, dove oggi ci sono musicisti di avanguardia, come Stockhausen, che diventano i sostenitori di esperienze collettive in materia di ascolto, il che a me personalmente appare come un'incoerenza di tipo filosofico, dato il tipo di musica che fanno.

E poi, se si va oltre cortina, si trova un pubblico che letteralmente non compra dischi, salvo che si tratti della documentazione di un evento speciale; ed ecco il fenomeno di uno Svjatoslav Richter — che è certamente uno dei più grandi artisti del nostro secolo — i cui dischi sono sempre più spesso registrazioni live, come se si trattasse

di congelare un evento, di mettere sotto vetro delle farfalle appuntate con uno spillo per farne collezione. Mi sembra assurdo, perché in realtà non esiste un procedimento scientifico, acustico, umano attraverso il quale questi eventi, per quanto seducenti, per quanto drammatici, possano eguagliare quello che è possibile realizzare nell'intimità ermeticamente chiusa di uno studio.

La musica migliore non è fatta per il concerto; è fatta per il salotto, per il microfono, per la cinepresa. Non è un atto di rappresentazione teatrale: non richiede questo tipo di trattamento e non lo merita! Se suonate nella Sala Čajkovskij di Mosca siete obbligati a fare delle concessioni per parlare al tempo stesso con le persone sedute in prima fila e con quelli dell'ultima balconata. Per esempio so benissimo che, all'epoca in cui davo concerti, suonavo le stesse opere in modo completamente differente a seconda delle dimensioni della sala, della distanza fra il palcoscenico e l'ultima balconata e che, almeno per il patrimonio classico essenziale, il mio modo di trattare le cose era del tutto inappropriato. Era del tutto inadatto per Bach, fra gli altri, che, quando pensava a un pubblico (cosa che non è per nulla certa), pensava tuttalpiù al pubblico estremamente ristretto di un salotto.

Ora, quando visitai per la prima volta l'Europa nel 1957 portai in tournée la *Quinta Partita* di Bach, che mi piace in modo particolare e che figurava in quasi tutti i programmi dei recital che diedi in Unione Sovietica, in Germania e in Austria; anche quando non era nel programma suonavo come bis la Sarabanda o un altro dei suoi movimenti; nel giro di qualche mese, avevo dunque suonato tutta questa opera o parte di essa letteralmente dozzine di volte. Non appena rientrato in America ne feci una registrazione.

Credo che se potessi ricuperare tutti gli esemplari di questo disco — come fanno alcune case automobilistiche quando scoprono un grosso difetto in uno dei loro modelli — senza mettere in pericolo i miei diritti d'autore, per poi ripubblicarlo dopo una revisione, lo farei molto volentieri. È veramente una registrazione spaventosa. Non che fosse cattiva da un punto di vista pianistico; forse è addirittura più pianistica di qualsiasi mia altra incisione di Bach. Ma è proprio per questa ragione che è cattiva: non è Bach, è pianoforte. Ho sempre avuto la sensazione che il fatto di aver malauguratamente provato quel pezzo su pubblici diversi abbia terribilmente nuociuto a questa incisione. Vi figurano ogni sorta di strane inflessioni che non hanno niente a che vedere con Bach, ma sono il risultato di quella specie di proiezione teatrale che poco per volta, e senza che me ne rendessi pienamente conto, si era insinuata nella mia concezione.

Al momento di inciderla ero rimasto condizionato dal riflesso del professionista del palcoscenico che si chiede innanzitutto come fare per riuscire a proiettare l'opera fino alla terza balconata. (Da cui il metodo tradizionalmente adottato dalla maggior parte dei pianisti che suonano Bach nei loro concerti, e che consiste nell'esagerare le cadenze per meglio sottolineare la separazione delle frasi e dei periodi e nell'adottare tutta una serie di crescendo, diminuendo, nel leggere fluttuazioni del tempo alle quali Bach non avrebbe mai pensato e che non voleva, che non facevano parte né del suo linguaggio, né del suo modo di concepire la musica). In altre parole, la mia interpretazione conteneva tutta una retorica inutile, che era semplicemente la conseguenza degli sforzi che facevo per proiettare il pezzo in uno spazio acustico molto vasto! Non appena mi trasferii nello studio di registrazione, in quell'ambiente meravigliosamente ermetico in cui il microfono funziona al meglio e nel quale non si permette all'occhio di agire come un collaboratore generoso, mi resi conto che tutti questi ghirigori espressivi erano delle fioriture prive di significato.

Del resto, tre anni prima che fosse contaminata da questa esperienza nelle sale da concerto, avevo già inciso la *Quinta Partita* di Bach, non per una casa commerciale, ma per il servizio esteri della CBC. Tecnicamente questa prima registrazione non è migliore di quella del 1957 ma, musicalmente parlando, esprime una concezione che denota un miglior grado di integrazione rispetto alla versione successiva.

Altro fatto curioso, al mio ritorno dall'Europa insieme alla *Quinta* registrai anche la *Sesta Partita,* che in pubblico avevo suonato di rado, una volta in Unione Sovietica e forse una o due volte in Canada e negli Stati Uniti. È una buona registrazione. Niente effetti, niente trucchi!

B. M. - Quindi Lei non sente il bisogno di comunicare direttamente con il pubblico?

G. G. - No, o piuttosto in effetti sì, perché, nella misura in cui sono a mia disposizione, trovo che la registrazione o la telecamera mi forniscano dei mezzi di comunicazione molto più diretti. L'occhio è molto generoso e con esso si può facilmente barare, mentre con l'orecchio, pur se a volte è anch'esso abbastanza generoso, non si riesce a barare altrettanto facilmente, soprattutto se l'occhio non collabora. La registrazione esige dunque qualcosa di definitivo — definitivo, perlomeno, limitatamente al particolare momento della vostra esistenza in cui l'avete realizzata. Una registrazione non sarà mai

nient'altro che questo. Almeno non si è tentati di comprometterla con dei gesti, con una rappresentazione. La telecamera, il microfono, sono fondamentalmente dei mezzi per distanze brevi. Bach scriveva per orecchie che erano vicine allo strumento e anche se lo splendore sinfonico — nato nel diciottesimo secolo con tutto l'apparato dell'Allegro di sonata e divenuto in seguito sempre più enigmatico e ambivalente a mano a mano che assumeva le forme grandiose del diciannovesimo secolo — fu concepito per diffondersi nelle sale da concerto — anche se si possono fare ovvie eccezioni per Wagner a Bayreuth, per sale destinate a ospitare opere per esse appositamente concepite — il concerto come mezzo per presentare la musica in forma creatrice o ricreatrice mi sembra definitivamente morto.

B. M. - Se ho capito bene siamo lontani dalle questioni di benessere o di disagio personali.

G. G. - Sì, fortunatamente ho finito per elaborare un'estetica che è venuta a dare un fondamento logico a ciò che volevo fare!

Tim Page - Oggi sono quasi diciassette anni che ha abbandonato l'attività concertistica. All'epoca, Lei affermò — e ha appena confermato quella previsione — che la sala da concerto era morta, che l'avvenire della musica era nella registrazione. Dal 1964, tuttavia, si è assistito a un'incredibile rinascita dell'interesse per i concerti, mentre l'industria fonografica sembra essere in piena crisi. Ha modificato le Sue opinioni in funzione di questo dato di fatto?

G. G. - Non dimentichi, innanzitutto, che mi ero dato un certo margine, precisando che si sarebbe senza dubbio dovuto attendere il Duemila per poter redigere l'atto di morte del concerto. Dunque ci restano ancora una ventina d'anni; a quel punto sarò sicuramente troppo vecchio perché mi si venga a importunare con delle interviste, e non mi si considererà più responsabile per le mie previsioni negative!

Quanto alla crisi dell'industria fonografica continuo a essere abbastanza ottimista. Credo sinceramente che si tratti di un fenomeno ciclico; nei paesi dove la musica significa qualcosa di profondo, per esempio in Germania, il disco non è realmente in crisi. In gran parte la crisi è tipicamente americana e si è sviluppata molto lentamente da un certo numero di anni a questa parte. Nessuno può dire se ne usciremo oppure no. Ma se si dovesse prolungare per un periodo indefinito vorrebbe dire soltanto che gli americani non sono seriamen-

te interessati alla musica classica. Non sembra invece che il concerto scompaia così rapidamente come speravo... per il bene di tutta l'umanità. Però si è trasformato. Non assisto più ai concerti dal 1967, anno in cui fui praticamente costretto ad andare al recital di un amico, ma ho l'impressione che molti dei concerti di adesso incomincino a somigliare a una reincarnazione quasi identica degli spettacoli che una persona come Hans von Bülow dava a Toronto un centinaio di anni fa, suonando l'"Appassionata" di Beethoven immediatamente dopo un numero con i cavalli ammaestrati!

T. P. - Una specie di vaudeville contemporaneo?

G. G. - Precisamente. C'è un ritorno al concerto tipo "numero con cavalli ammaestrati", dove c'è un po' di questo e un po' di quello, e poi si arriva a un po' di qualcos'altro — cosa che trovo, peraltro, molto piacevole. Soltanto una quindicina di anni fa i concerti da camera erano spaventosamente rigidi; bisognava ascoltare un quartetto d'archi suonare Beethoven per un'intera serata, senza i moduli intercambiabili che esistono oggi. Ormai tutto è completamente cambiato: non so se si tratti di un segno di stanchezza, se si è ancora in grado di sopportare il recital di un solista per tutta una serata o se più semplicemente non sia un modo più fantasioso di pensare le cose, o ancora un totale ritorno al pensiero musicale del 1880. Non capisco il senso di tutto ciò.

T. P. - Mi ricordo di una frase che Le è stata attribuita dal «New York Times» e che rende bene l'idea del Suo atteggiamento negativo nei confronti dei concerti. Cito: «Non dovrebbe essere consentito di osservare come dei guardoni il proprio prossimo messo a dura prova in situazioni che non richiedono di essere materialmente provate».

G. G. - Sì. Confesso di aver sempre avuto seri dubbi sulle motivazioni della gente che va a concerto, a teatro, a tutto ciò che è manifestazione pubblica... In passato mi sono senz'altro reso colpevole di qualche generalizzazione, dicendo che per me chiunque andasse a concerto doveva essere come minimo un guardone e più probabilmente un sadico. Forse non è del tutto vero; forse ci sono persone che preferiscono l'acustica della Salle Pleyel a quella del loro soggiorno. Continuo comunque a pensare che il fatto di chiedere a degli individui di mettersi alla prova in situazioni che non richiedono affatto prove di questo tipo è amorale e anche crudele e senza scopo.

Devo dire che la sindrome del tipo "saliamo in cima all'Everest per il semplice fatto che c'è" mi fa agghiacciare (è quasi un gioco di parole). Non ha senso realizzare una cosa difficile al solo fine di provare che è fattibile. Perché mai scalare delle montagne, ridiscenderne con gli sci, fare caduta libera o corse automobilistiche se ciò non risponde a un bisogno palese?

Sono totalmente refrattario all'idea che la difficoltà sia di per sé qualcosa di onorevole e di buono. L'idea di avvicinarsi alla musica attraverso l'esperienza del concerto, adducendo a pretesto il fatto che è questo il modo vero, provato e probante di fare della musica, è completamente sbagliata.

Il concerto è stato in effetti sostituito e, senza voler già cominciare a enumerare tutti i vantaggi che a mio avviso la tecnologia ha rispetto al concerto, vorrei però insistere ugualmente su uno di questi vantaggi: la tecnologia consente di creare un'atmosfera di anonimato e di dare all'artista il tempo e la libertà di preparare la propria concezione di un'opera al meglio delle sue possibilità, di perfezionare quello che ha da dire senza preoccuparsi di sciocchezze come la paura o un'eventuale nota stonata. Essa consente di eliminare le incertezze terribili e umanamente degradanti insite nel concerto. Ormai non è più importante sapere se, in una particolare occasione, l'interprete farà l'ascensione di un Everest musicale. Ed è qui che entra in gioco il termine "amorale". È un argomento molto delicato, in cui l'estetica sconfina in realtà nella teologia, ma sono convinto che il fatto di disporre di tutto l'apparato tecnologico senza metterlo a profitto per tentare di creare un clima di contemplazione sia qualcosa di amorale!

U. C. - Ritiene che la musica registrata produca sull'ascoltatore un effetto estetico e fisico analogo a quello della musica dal vivo?

G. G. - No, e soprattutto non credo debba farlo. A mio avviso, e mi scuso già per quello che sto per dire, la musica registrata dovrebbe in realtà avere un effetto analogo a quello di un tranquillante; non dovrebbe produrre quella specie di eccitazione viscerale che gli ascoltatori apparentemente cercano nella sala da concerto. La musica registrata dovrebbe sforzarsi di creare un rapporto diretto fra l'interprete e l'ascoltatore. E, quanto al tipo di suono che si cerca di raggiungere nella registrazione, si dovrebbe vederlo in termini di direzione e di immediatezza. Non occorre far arrivare il suono di un pianoforte fino all'ultima fila del loggione quando ci si rivolge a un

microfono piazzato a due metri di distanza. In fin dei conti è esattamente la stessa cosa che succede con il cinema: lo stesso ruolo si recita in modo chiaro per il cinema o per il teatro. Ci deve essere un adattamento che molti fanno difficoltà ad accettare.

U. C. - Come definirebbe l'artista da registrazione rispetto all'artista da concerto?

G. G. - È difficile rispondere, ma, poiché in un certo periodo io stesso sono stato una di queste cose, ci proverò lo stesso. Credo che il concertista sia uno per il quale il momento particolare conta più della totalità. Questo potrebbe sembrare un paradosso, perché qualunque concertista che si rispetti giurerà e spergiurerà che sacrifica l'aspetto momentaneo al tutto, che tenta di esprimere questo famoso filo magico che funziona dalla prima all'ultima riga e che, se anche si mangia qualche nota, ciò non ha alcuna importanza, perché riesce a creare una speciale atmosfera e a stabilire una comunicazione fra il palcoscenico, la prima e l'ultima fila della sala, ecc., ecc. Non credo a una sola parola di tutto ciò e, avendo dato io stesso molti concerti, so che ciò che in realtà si fa è concentrarsi su una serie di singoli istanti, tentando di collegarli fra loro per creare l'illusione superficiale di un risultato coerente.

Comunque io personalmente non ho mai sentito un contatto di questo tipo con il pubblico. Al contrario, mi sembrava che il pubblico rappresentasse un ostacolo sul mio cammino verso ciò che volevo raggiungere; ogni volta avrei voluto dire: «Adesso lo rifaccio, perché non mi è piaciuto come l'ho fatto». Mi sentivo molto frustrato per non poterlo dire e, anche se una vocina dentro di me mi suggeriva a volte: «È il momento di dirlo, dài!», in effetti non ho mai avuto la faccia tosta di farlo (*risate*).

Il vero artista da registrazione, quello che capisce realmente le implicazioni e i valori della registrazione, è uno che guarda alla totalità, che la vede con tale chiarezza da poter anche cominciare a metà di una misura, a metà di un movimento, da poter procedere a ritroso come se fosse un granchio, immedesimarsi immediatamente in una partitura e far affiorare dal fondo del proprio animo, a volontà, il giusto tenore emozionale per suonarle. Il segno distintivo di un vero artista da registrazione è dato dalla sua capacità di fermarsi o di riprendere in qualunque momento e di saper dire: «Questo funziona in modo specifico, e vale solo per la registrazione».

Negli ultimi anni si è assistito a un massiccio ritorno della mistica

secondo cui, nel concerto pubblico, ci sarebbe qualcosa di magico, che bisognerebbe poter cogliere per il disco. Negli anni Sessanta non se ne parlava ormai più, ma ecco che oggi torna di moda l'idea di una realizzazione dalla prima all'ultima nota. È completamente assurdo: come se si chiedesse a un regista di girare tutto *Antonio e Cleopatra* in un'unica sequenza! È davvero un peccato non sfruttare tutto ciò che ci offrono le tecniche di registrazione. Un concerto non potrà mai arrivare all'intimità che dà un film perfettamente omogeneo, in cui la cinepresa forma un tutt'uno con la musica, in cui la cinepresa e il microfono si sostituiscono all'ascoltatore.

Quando davo concerti e dovevo inventare ogni sorta di espedienti per far arrivare il messaggio fino al loggione mi sembrava di essere uno studente che si fosse appena diplomato al Circo Barnum. Rivolgermi alla camera o al microfono è invece per me perfettamente naturale, e ogni altro modo di propormi mi sembra ormai totalmente assurdo, mentre, agli inizi della carriera, ero ancora piuttosto impacciato e timido di fronte al microfono, perché il mondo della registrazione mi era relativamente estraneo: ero innanzitutto un concertista e di conseguenza mi sforzavo di riprodurre in studio il meglio di quanto riuscivo a fare in concerto. Ancora oggi riesco a trovare un certo fascino nella mia vecchia registrazione delle *Goldberg*, ma ora considero l'atto della registrazione come qualcosa di assolutamente speciale, che non ha più niente a che vedere con la riproduzione di alcun altro atto.

La differenza fra la mia prima registrazione delle *Variazioni Goldberg* e la seconda, che era stata fatta per un film, appare particolarmente evidente per esempio nella quindicesima Variazione, molto lunga e molto lenta, che è un canone inverso alla quinta. Ventisei anni fa gli avevo dato l'andamento di un Notturno di Chopin. Non mi ci riconosco più, perché per me oggi questo pezzo possiede un'intensità scevra da qualsiasi effetto esteriore.

U. C. - La manipolazione tecnica consente di ottenere un'incisione di buona qualità da una seduta di registrazione non proprio perfetta?

G. G. - Oh, sì, si può fare di tutto. Le potrei raccontare delle storie sulla manipolazione che Le farebbero rizzare i capelli in testa. Gliene racconterò una, ma senza dire dove è avvenuta (se vorranno, i lettori potranno sempre cercare di scoprirlo). In una mia recentissima incisione di alcune Sonate di Beethoven adoperai due pianoforti diversi. Tre movimenti di una di queste Sonate furono registrati nel

1976 su un primo pianoforte, mentre il restante movimento venne registrato nel 1979 su un altro. Impossibile immaginare due pianoforti con sonorità più diversa. Sapevo che questo avrebbe creato un problema, perché nel bel mezzo del disco si sarebbe avuto un drammatico cambiamento di atmosfera. Al momento del montaggio finale facemmo qualche prova preliminare e mettemmo i due pianoforti su una frequenza sonora all'incirca equivalente, ma ci rendemmo conto che questo non sarebbe stato sufficiente. Decidemmo allora di affittare un equalizzatore grafico molto sofisticato, con una console ricca di comandi come quella di un organo, grazie al quale riuscimmo a far suonare il secondo pianoforte come se fosse stato il primo. A quanto pare nessuno ha notato la benché minima differenza di sonorità (*risate*).

Théodora Šipiačev - Lei non ha mai perso occasione di divulgare l'esatto numero di montaggi utilizzati per "costruire" il tale o il talaltro dei suoi dischi; Le piace dire che, mentre un movimento poteva essere stato fatto senza montaggio e non comportare alcuna giunta, quello seguente poteva invece contenerne due o tre dozzine. Francamente, non trova che questo disturbi un po', che sposti l'attenzione dell'ascoltatore sul processo di quello che Lei fa, distraendola dall'essenziale: il risultato finale, cioè, nella sua totalità?

G. G. - Mi sembra importante smontare il mito del virtuoso demoniaco che inghiotte intere sonate d'un sol boccone, che suona come un razzo, che rifiuta di avvalersi delle possibilità offerte dalla post-produzione e che, così facendo, si comporterebbe in maniera virtuosa, onesta e integra oppure, se si fosse lasciato dietro una manciata di false note, rivelerebbe l'umanissima fragilità della sua natura. Confondere, come sempre avviene, la capacità — o la volontà — di suonare un'opera dalla prima nota all'ultima con la nozione di integrità musicale è una cosa che mi esaspera. La fantasia dell'interprete non può che essere limitata al momento dell'azione, al momento in cui, diciamo, si trova nel pieno della battaglia, mentre può dare libero sfogo a tutta la propria inventiva solo quando si concede il lusso di riflettere sulle riprese e sui vari inserti che gli forniscono la materia grezza a partire dalla quale potrà mettere insieme le sue idee migliori e ricavarne una registrazione. Se non è capace di farlo, se deve assolutamente rileggersi i primi due atti dell'*Amleto* per riuscire a trovare il tono giusto che gli consenta di dire «Essere o non essere» in modo ispirato e coerente, allora vuol dire che non è un

artista da registrazione, ma soltanto un artista che fa dei dischi. Tutti i dettagli statistici che io fornisco hanno dunque un unico scopo, quello di dire all'ipotetico ascoltatore: «In campo artistico il fine giustifica qualsiasi mezzo editoriale, per strampalato che sia. Poco importa il numero delle riprese e degli inserti se il risultato appare come un tutto omogeneo».

Sì, è vero, uso le statistiche e non esito a dire di quante riprese è composta questa o quella mia incisione. Detto ciò, niente mi sembra meno importante di sapere se Elisabeth Schwarzkopf e io abbiamo fatto una sola registrazione oppure ventitré per incidere un *Lied*; ciò che invece è veramente importante è fare accettare il processo in tutta la sua complessità, convincere gli scettici che la registrazione è un'arte a sé, che ha dei criteri specifici e che bisogna rispettarli. Allora sarò il primo a buttare alle ortiche tutte le statistiche; mi creda, lo farei con gioia.

B. M. - Quello che diceva poco fa quando affermava che l'attività in studio e l'attività in sala da concerto si escludono a vicenda, che il disco non è e non deve essere la riproduzione di quello che può accadere in un concerto equivale dunque a rivendicare alla registrazione la qualità di arte autonoma. Quale obiettivo persegue quando realizza un' "opera d'arte" di questo tipo e, in secondo luogo, come crede che possa essere ricevuta dal suo consumatore, dall'ascoltatore?

G. G. - Credo che questo si possa riassumere in un pessimo gioco di parole parafrasando Nixon quando disse: «Permettetemi di chiarire le cose»; perché, se c'è una cosa che si cerca di fare quando si realizza una registrazione, è far sì che le cose siano chiare, definitivamente chiare, per coloro che ascoltano: in altri termini, si cerca di chiarire la propria concezione dell'opera.

Penso che quello che c'è di più strano nella registrazione e nel modo che ha la gente di reagirvi — non mi riferisco solo alle reazioni degli ascoltatori, ma anche all'atteggiamento di coloro che partecipano alla sua realizzazione — è che c'è un sorprendente miscuglio di democrazia e di autocrazia.

Evidentemente la registrazione è autocratica nel senso che, nel momento in cui il prodotto finale esce dallo studio, sono io che l'ho per così dire inscatolato, montato e orientato secondo il mio umore del momento, il che significa che magari la settimana dopo non sarebbe necessariamente montato nello stesso modo. Quando il disco viene

immesso sul mercato porta l'impronta di una concezione che mi appartiene interamente.

Tuttavia assume un carattere democratico, se si pensa che, una volta uscito dallo studio, non sarà mai sentito come l'ho sentito io.

Vorrei molto che questa differenziazione e le possibilità di differenziazione per l'ascoltatore fossero infinitamente più grandi di quanto siano attualmente. Ma lo diventeranno, è questa la tendenza verso cui ci muoviamo. L'esempio migliore che possa farLe a questo proposito è che io stesso non ascolto mai, e per scelta, le mie registrazioni così come erano al momento di uscire dallo studio. Avendo orrore dei bassi e adorando invece le alte frequenze, una volta a casa tendo a regolare i miei amplificatori in modo che il mio tocco sia più brillante — non intendo brillante in senso virtuosistico, ma nel senso della finezza del suono — e cerco quindi di ottenere dal mio impianto di riproduzione una sonorità diversa da quella che ho in realtà creato al momento della registrazione.

Allora, mi dirà Lei (e sono sicuro che me lo direbbe se gliene dessi l'occasione!), perché non registra già in questo modo? Il motivo è che oggi nell'industria discografica ci sono orientamenti — e secondo me è un fatto spiacevole —, ci sono divieti, disposizioni che stabiliscono quali sono le norme accettabili in materia di suono. Nessun tecnico del suono accetterà mai di vedere le lancette del potenziometro sconfinare nella parte rossa del quadro, oppure di sopprimere le basse frequenze. Ma io, come ascoltatore, vedo le cose diversamente. Arriviamo così al punto in cui democrazia e autocrazia si incontrano. In effetti, una volta uscito dallo studio, mi auguro vivamente che nessuno ascolti la registrazione con l'impressione che io abbia voluto imporre una concezione personale intoccabile. È chiaro che le ho dato alcune caratteristiche sulle quali non si può ritornare, perché non dispongo ancora di una tecnologia che mi consenta di dire agli ascoltatori: «Ecco le sedici registrazioni che ho fatto: prendetele così come sono e montatele come preferite». Questo sarebbe l'ideale, sempre ammettendo che l'ascoltatore abbia una vaga idea di quello che desidera. Bisognerebbe poter semplicemente creare gli elementi del prodotto e renderli disponibili alla gente, dicendo: «Ecco la mia creatura; crescetela secondo i vostri gusti, i vostri desideri e la vostra fede».

Questa tecnologia non esiste ancora. Ma piano piano ci arriveremo; per esempio, da qualche tempo esiste un procedimento tecnico — e sono sicuro che si farà strada fino alla Casa Bianca — che consente di cambiare il tempo di una registrazione senza influire sulla

tonalità. Sulle prime si potrebbe pensare che è il genere di cosa che interessa solo ai laboratori, ma in realtà ciò apre prospettive molto più interessanti, perché significa che se Lei, Bruno, registra il *Concerto per violino* di Beethoven con il tempo che Le sembra adatto al momento dell'incisione, ma io, ascoltatore, sono di umore più allegro e vorrei sentirlo suonato più veloce ma sempre da Lei, grazie a questo procedimento tecnico sarei in grado di farlo. Sarei divenuto così un ascoltatore partecipante.

Ed è precisamente questo curioso miscuglio di democrazia e autocrazia ad essere percepito erroneamente dalla maggior parte della gente. Spessissimo sento dire da miei colleghi — e non solo da quelli della generazione precedente, ma anche da giovanotti di vent'anni, sulle cui labbra, sia detto per inciso e con tristezza, ritorna il solito vecchio ritornello secondo cui il microfono sarebbe «uno strumento ostile, un distruttore dell'ispirazione, spersonalizzante, incapace di reazione» —: «La registrazione è una cosa interessante; è spesso fonte di entrate supplementari, consente di ampliare la propria attività, permette di lasciare qualcosa ai posteri, può diventare oggetto da collezione», come se si trattasse di francobolli su cui apparire in effigie. Evidentemente non è così che vedo questo fenomeno. Ma credo soprattutto che quello che manca a questa visione delle cose sia l'umiltà, l'idea che con la registrazione l'artista debba abbandonare una parte del suo potere e che la gerarchia dei valori artistici, che si suppone intangibile, possa essere rimessa in causa.

D'altra parte, la maggior parte degli interpreti — persone a volte molto illustri e famose — si dichiarano convinti che si debba suonare tutto d'un fiato, due o tre volte, se necessario, e che basti scegliere poi quanto c'è di meglio. L'idea che possa esistere un tipo di moralità del genere Watergate non viene in mente a nessuno. Tutta questa gente vive nell'illusione del carattere sacro del ricordo di momenti isolati, di istanti della storia che si sarebbero potuti per così dire fermare. È affascinante, ma è illusorio. La vita non è così semplice, e neanche la musica, grazie a Dio.

U. C. - Da quando partecipa al montaggio delle Sue registrazioni? Da quando fa il direttore artistico di se stesso? È stato sollecitato ad andare al di là del suo ruolo di pianista, oppure la decisione è partita da Lei?

G. G. - Non ho particolarmente insistito su questo. La cosa è avvenuta naturalmente e progressivamente, ma beninteso, una volta che mi ci sono trovato, non ho rifiutato nulla. Per quanto riguarda il mon-

taggio è stato verso la metà degli anni Sessanta che ho cominciato a interessarmi molto seriamente a quello che avveniva nella post-produzione, e mi sono reso conto che questo lavoro non era assolutamente fatto con la cura necessaria (la mia critica, peraltro, non è rivolta alle persone con cui lavoravo, perché si trattava in realtà di un problema mio). Finché ho viaggiato per dare concerti — fino al 1964 — mi mancava semplicemente il tempo per concentrarmi seriamente sul montaggio e per decidere i dettagli delle registrazioni, degli inserti, ecc., cosa normalissima per un concertista, anzi la norma. Per questo motivo trovo irritante l'ascolto di molte delle mie prime registrazioni, anche se hanno spesso una grande vitalità.

Liberatomi dal pesante fardello dei concerti mi misi io stesso a fare un premontaggio delle mie registrazioni; cominciai allora a rendermi conto delle possibilità aperte dal montaggio ed elaborai alcune teorie sul modo di sfruttare l'idea di tempo nello studio di registrazione. Un giorno la Schwarzkopf, quasi scusandosi, mi raccontò che, per ogni ora passata in studio, raramente registrava più di tre minuti di musica, e all'epoca ciò mi parve molto strano, dal momento che normalmente ne mettevo insieme sei o sette. Oggi il massimo cui arrivo non supera mai i due minuti, dunque sono ancora più lento di lei. Non che io faccia una quantità sterminata di registrazioni. In realtà, pur registrando generalmente per otto ore filate, non sto più di un'ora al pianoforte, e in una seduta di otto ore è raro che si giunga a un risultato superiore alle trenta bobine. Un sistema molto diverso da quello che usavo vent'anni fa, che consisteva nel passare la maggior parte del tempo al pianoforte e a sentire più o meno attentamente le registrazioni più promettenti, prima di correre all'aeroporto sperando che al montaggio tutto andasse poi per il meglio. Oggi, a dire il vero, il tempo lo passo quasi interamente in regia a riascoltare le registrazioni tante volte quanto è necessario per decidere, con la massima precisione, gli inserti destinati a coprire tale o talaltra parte di una registrazione di base o di un inserto preliminare. A questo scopo uso un cronometro digitale preciso al centesimo di secondo. Oggi sono contento di poter affermare che molto raramente i punti del montaggio che decido non funzionano, mentre ai vecchi tempi ce n'era una percentuale impressionante.

Cerco di utilizzare lo studio di registrazione nello stesso modo in cui un regista usa la sala di proiezione. Per parlare in termini cinematografici diciamo che esigo di vedere tutto il girato immediatamente dopo le riprese.

B. M. - Di tutti i musicisti che conosco Lei è di gran lunga il più minuzioso nella realizzazione delle proprie incisioni. Non si accontenta di suonare e di approvare o rifiutare il prodotto finale che Le propone il direttore artistico, ma fa Lei stesso il montaggio e controlla il missaggio in maniera tale da farlo corrispondere esattamente alle Sue istruzioni. Le manca solo di inserire il disco nella copertina.

G. G. - Sì, lo svezzamento è quasi insopportabile. E ciò ha probabilmente qualcosa a che vedere con l'ego, immagino. Poiché lascio andare i miei dischi liberi per il mondo, a condurvi quella vita democratica di cui parlavo poc'anzi, voglio covarli fino all'ultimo e dar loro la mia ultima benedizione: «Andate, da bravi, comportatevi bene...».

No, in effetti c'è una ragione molto più pratica, legata al fatto che quando esco da una seduta di registrazione perlopiù ignoro ciò che il prodotto potrà dare in seguito. E non lo so finché non vado al montaggio.

B. M. - Non ha operato una scelta prima di...

G. G. - Sì, ho scelto, ma nel senso che mi sono cautelato. Ho scartato ciò che era orribile o anche semplicemente mediocre. Mi sono premunito tenendo una cosa rispettabile e decente, che in fin dei conti non sarà oggetto di imbarazzo. So che non c'è alcuna nota stonata nella registrazione base perché ho fatto di tutto per esserne sicuro. Tuttavia a questo stadio non ho ancora determinato in dettaglio il carattere dell'opera (dipende: qualche volta si riesce anche a fare qualcosa al primo colpo; mi siedo al piano, il direttore artistico dice: «Prima registrazione» e ne viene fuori una prima registrazione che sarà poi anche quella definitiva e l'unica). Per me, però, il processo abituale consiste nel trovare la strada per gradi. Inoltre, come Lei sa, non mi esercito al piano prima di arrivare in studio — ciò fa parte del segreto — e quando arrivo alla diciassettesima registrazione comincio a suonare quasi correttamente! Scherzo, ma fino a un certo punto. È pericoloso, perlomeno per me, arrivare al momento della registrazione troppo preparato. Rifiuto tutto ciò che potrebbe rivelarsi strumento di pressione al momento di agire. È per questo motivo che, molto spesso, arrivo in studio senza una grande preparazione. Pur avendo una nozione molto precisa del pezzo quando lascio lo studio di registrazione, niente è ancora definito in me nel momento in cui vi entro. Le cose prendono forma progressivamente a mano a mano

che operiamo la cernita di ciò che è disponibile in quel gigantesco puzzle formato dal miscuglio delle registrazioni 11, 9 o 17, e che ci permetterà, con un po' di fortuna, di elaborare un'interpretazione. Se si va in studio con uno stato d'animo da "fatto compiuto" troppo pronunciato è molto probabile che si resti delusi, perché non è così che si fa una registrazione.

Mi è dunque impossibile dire al mio direttore artistico: «Registreremo la terza *Suite inglese* di Bach che durerà venti minuti». Non posso farlo per la buona ragione che a casa mia suono circa il 20 o 25 per cento più velocemente che nell'auditorium di Toronto, o nello studio di New York, perché dal momento in cui metto i piedi in un ambiente di quel genere qualcosa mi dice: «Espanditi, fai uscire livelli e dettagli che l'acustica del tuo soggiorno con la moquette e i mobili non permette di sentire». C'è in questo una differenza così importante che inevitabilmente trasforma in maniera radicale la concezione del pezzo. Sarebbe dunque folle da parte mia cercare di riprodurre ciò che faccio a casa.

B. M. - In un certo senso Lei fa intervenire nel processo l'idea di tempo.

G. G. - Sì, assolutamente, e ciò non soltanto nel senso di allungare i tempi, ma anche nel senso, molto più profondo di dove esso si colloca fra oggi, ieri e domani, fra l'atto fisico che consiste nel suonare, il momento della concepimento iniziale e quello della sua realizzazione in forma definitiva. Credo che stia qui il segreto della registrazione.

T. Š. - Il Suo primo disco con la CBS risale al 1955, ed è oggi divenuto storico. L'hanno sempre lasciato libero di incidere quello che voleva?

G. G. - La tradizione letteraria occidentale ci ha condizionato a pensare che per fare un buon pezzo, di qualunque dimensione, sia indispensabile elaborare una struttura drammatica costruita su posizioni antagoniste, scontri d'opinione, conflitti d'interesse e d'energia. Si dà il caso che io consideri questa tradizione moralmente detestabile, e che il quarto di secolo che ho passato lavorando per la CBS sia stato quasi totalmente privo di queste polarizzazioni, antagonismi, tensioni e di questi periodi di distensione della dinamica umana — il va e vieni di progetti avviati e poi ostacolati — che portano una soluzione ai problemi di struttura per lo scrittore, e a quelli di un'attenzione costante per il lettore.

Tutto ciò per dire che le mie relazioni con la CBS si sono svolte senza che praticamente alcun conflitto sia sorto riguardo alla politica d'incisione. È anche successo che alcuni produttori del gruppo abbiano fatto pressione per convincermi a incidere un repertorio a me antipatico: dieci anni fa si è molto insistito perché io registrassi qualcosa di Chopin. Mi è bastato dire che era fuori discussione perché tutto si risolvesse nella maniera più amichevole. A dire il vero non riesco a ricordarmi che di una sola occasione in cui mi sia stata fatta la pur minima obiezione riguardo a un'opera che volevo assolutamente incidere. Vuole provare a indovinare di quale opera si trattava?

T. Š. - Dato che Lei ha inciso centinaia di opere non ci provo neanche.

G. G. - Ebbene erano le Variazioni Goldberg!

T. Š. - !!!

G. G. - Sì, e l'obiezione non era nemmeno tanto illogica. Nel 1955 ero del tutto sconosciuto fuori dal Canada, e anche in patria non ero certo familiare. Per di più le *Variazioni Goldberg* erano considerate all'epoca proprietà privata della Landowska, o di pochi altri artisti di quella generazione e di quella levatura, e arrivo io giovane sbarbatello di ventidue anni, senza nessun disco all'attivo che ha suonato in tutto e per tutto due volte le *Goldberg* — una volta in concerto e una volta alla radio — e che ha la pretesa di usare quest'opera come suo esordio nel mondo discografico. Con queste premesse è facile capire il punto di vista di chi formulava qualche riserva rispetto alla fattibilità dell'impresa. Ora, ecco in cosa consisteva la discussione fra me e il direttore della CBS, con il quale avevo appena firmato un contratto: *Lui* «Che cosa vuole incidere nel suo primo disco?»; *Io* «Le *Variazioni Goldberg*»; *Lui* «Crede che sia una scelta ragionevole? Non pensa che le *Invenzioni a due* e *a tre voci* siano una scelta più indicata?»; *Io* «No, preferirei fare le *Goldberg*»; *Lui* «In questo caso, visto che insiste, facciamole». E fu tutto. Questo è ciò che io chiamo l'ostruzionismo stile CBS, e ciò illustra a mio avviso meglio di qualunque altra cosa il problema letterario particolare di cui parlavo prima.

U. C. - E questa libertà si estende anche alla collaborazione che può avere con altri artisti?

G. G. - Ho certamente un diritto di veto a questo riguardo; la CBS propone alcuni nomi e io semplicemente rispondo con un sì o con un no. Bisogna dire che sono uno dei più anziani della CBS — solo Rudolf Serkin e Isaac Stern sono in scuderia da più tempo di me. Ciò mi dà l'impressione di essere già molto vecchio (*risate*). Accade che alcuni progetti vengano abbandonati e poi ripresi dieci anni più tardi. Ho molte cose che si trascinano negli archivi dalla metà degli anni Sessanta e che non vedranno probabilmente mai la luce — a meno di farle uscire in una raccolta speciale — perché non rispondono ai criteri economici di oggi; c'è sempre stata una certa politica di programmazione a lungo termine per quanto riguarda ciò che volevo fare per la CBS — come ad esempio l'opera integrale di Bach — ma a parte ciò mi si lascia sempre libero di sperimentare a mio piacimento. Abbiamo creato un genere di rapporto che credo sia assolutamente unico.

U. C. - Lei lavora sempre con la stessa équipe?

G. G. - Non proprio. C'è un gruppo di tecnici che lavora con me secondo le disponibilità. Cerco invece di tenerne sempre uno o due per tutta la durata di uno stesso progetto, in modo che possano mantenere sempre vivo il ritmo di ciò che accade.

U. C. - So che Lei non ha molto a cuore il repertorio romantico e che prova simpatie e antipatie molto pronunciate. Obiettivamente, crede che due persone diverse che ascoltano la stessa musica sentano la stessa cosa?

G. G. - Non lo so; non ho mai seriamente riflettuto su questo problema. È probabile che, se ci mettessimo Lei e io a sentire una registrazione qualsiasi, si svilupperebbe un certo tipo di vocabolario in comune. Potrebbe anche darsi che Lei ami una cosa che io non amo, ma credo che potremmo trovare un certo tipo di linguaggio per descrivere l'esperienza che ci accomuna. Malgrado tutto ritengo auspicabile che da parte di ciascun ascoltatore ci sia una reazione completamente personale.

U. C. - Per quanto mi riguarda sono rare le occasioni in cui provo la stessa cosa ascoltando due volte la stessa opera. Se quindi le reazioni possono variare così tanto in una stessa persona, mi chiedo...

G. G. - Davvero! Ebbene, Le dirò cosa mi accade, per quel che mi riguarda, in veste di ascoltatore. Per ogni periodo della mia vita ci sono forse una mezza dozzina di incisioni che ascolto e riascolto continuamente. D'altronde mi accade la stessa cosa con i film, che io mi registro: sono la sola persona, che io sappia, che guarda lo stesso film fino a quaranta o cinquanta volte. Ne studio letteralmente ogni inquadratura.

U. C. - Che genere di film?

G. G. - Oh, *Woman in the Dunes** è uno dei miei preferiti... Ma quello che volevo dire è che sono interamente soddisfatto solo da ciò che conosco a fondo, e che non inseguo in continuazione nuove esperienze musicali o cinematografiche.

U. C. - Ciò potrebbe voler dire che quando Le piace un'opera la sua passione per essa entra in un ciclo d'espansione?

G. G. - Certamente. Pur avendo una vasta collezione di registrazioni sembra che in alcuni periodi della mia vita si manifesti in me un bisogno irresistibile per un'opera in particolare, e questo per lunghi mesi, un po' come se qualcuno avesse bisogno di valium (*risate*). Per farle un esempio, ci fu un periodo, circa due anni fa, durante il lavoro al mio documentario su Richard Strauss, in cui rimasi talmente intossicato dalle *Metamorfosi* che sentivo il bisogno di ascoltarle almeno una volta al giorno. Durò per parecchi mesi: l'opera mi pietrificava e mi commuoveva a tal punto che era letteralmente diventata una parte di me.

U. C. - A cosa attribuisce l'intensità che mette in tutto ciò che intraprende, che si tratti di suonare, scrivere o fare programmi per la radio e per la televisione?

G. G. - Se è vero, mi sta dicendo una cosa molto lusinghiera. Credo che ciò sia dovuto al fatto che mi occupo di cose che voglio realmente fare e che hanno una grande risonanza in me. Il che impedisce di lavorare terra terra; al contrario comporta un'applicazione appassionata a ogni progetto.

* Film di Hiroshi Teshigahara (1964).

U. C. - *Lei è essenzialmente un intellettuale, ma nelle Sue interpretazioni c'è qualcosa di più dell'intelletto. Qual è secondo Lei la peculiarità che dà forma all'espressione "gouldiana"?*

G. G. - È molto complicato. Mi piacerebbe credere che esista — soprattutto da qualche anno a questa parte — una sorta di pace autunnale in ciò che faccio, in modo che buona parte della musica diventi un'esperienza tranquillizzante, così come è stato per me con le *Metamorfosi*. Non dico che le mie registrazioni ci riescano del tutto, anche se sarei molto felice se così fosse. Sarebbe meraviglioso se ciò che realizziamo sotto forma di registrazione contenesse la possibilità di un certo livello di perfezione, di un ordine non soltanto tecnico, ma anche e soprattutto spirituale. All'inizio si spera sempe che così vadano le cose, e se si è palesemente limitati da eventuali imperfezioni spirituali della musica oggetto di una data registrazione, come anche, del resto, dalle nostre imperfezioni, credo ci sia in tutto questo ben più che una semplice esplorazione delle dimensioni tecniche dell'interpretazione e dell'elettronica.

Atto IV

I compositori

Théodora Šipiačev - Lei ci ha fornito alcuni chiarimenti sul modo in cui vede i rapporti con il mondo, sulla Sua concezione dell'interpretazione, del concerto, e della registrazione. Forse sarebbe utile aprire ora un capitolo nel quale potrebbe precisare o riassumere il Suo pensiero riguardo un certo numero di compositori, tenuto conto del fatto che i Suoi gusti in materia sono lungi dall'essere una copia esatta di quelli della maggior parte dei pianisti.

E prima di tutto — diamo a Cesare quel che è di Cesare — Johann Sebastian Bach. Ricorda le prime volte in cui ha ascoltato Bach?

G. G. - Mmm, dev'essere stato con le mie interpretazioni! (*risate*). No, non è sicuro; d'altra parte non ero così precoce e, prima dei dieci anni, la polifonia non mi attraeva molto. Fino a quell'età ero piuttosto incline alle cose armoniche, ma a dieci anni ho d'un tratto recepito il messaggio. Bach ha fatto irruzione nel mio mondo e non l'ha mai più lasciato. Tutto cominciò non con una Fuga di Bach, bensì con una di Mozart, quella in do maggiore K. 394, che è un meraviglioso studio accademico su come-scrivere-una-fuga-obbedendo- scrupolosamente-alle-istruzioni-del-manuale-senza-mai-riuscire-davvero-a-fargli-prendere-quota. In ogni caso mi piaceva, e mentre la studiavo (ho raccontato migliaia di volte quest'aneddoto) qualcuno accese un'aspirapolvere vicino al pianoforte. C'era all'epoca un larvato conflitto fra me e la donna di servizio, la quale non perdeva occasione per disturbarmi. Ora, a causa del rumore dell'aspirapolvere non riuscivo più a sentirmi suonare, ma cercai di sentire ciò che facevo, la presenza tattile della Fuga così come era rappresentata dalla posizione delle dita. Fu la cosa più eccitante e più luminosa che si possa immaginare. Veniva così eliminato tutto ciò che Mozart non era riuscito a fare compiutamente ed ero io a farlo al suo posto: mi resi conto d'un tratto che questo schermo che avevo eretto fra me stesso,

Mozart e la sua Fuga era esattamente ciò di cui avevo bisogno, cioè che un processo meccanico poteva intervenire fra me e l'opera d'arte che era oggetto della mia attenzione.

Fu un grande momento; senza essere un'esperienza che si riallacciasse a Bach, fu tuttavia la mia prima presa di coscienza di ciò che è realmente l'esperienza del contrappunto, di quanto ti assorba e di quale quantità di piani sovrapposti sia costituita. Fu, naturalmente, un'esperienza straordinariamente intima, perché era giunta a chiudermi le varie aree della stanza isolandomi così da esse. L'aspirapolvere era diventato il vuoto nel quale lavoravo, la Fuga e il mio rapporto con essa la sola cosa esistente. Mi ero finalmente destato al vero fenomeno del contrappunto. E ciò era naturalmente indispensabile perché Bach entrasse finalmente nella mia vita.

Se vi è un solo uomo di musica (come si parla di uomo di lettere) di cui si possa dire che sia universale, che ha potuto essere percepito dai punti di vista più divergenti da una generazione all'altra, capace di sostenere tutti i giudizi, tutte le idee di progresso e di evoluzione del linguaggio nel corso dei duecento anni che sono passati dalla sua morte, continuando, allo stesso tempo, a esercitare un fascino sempre più complesso, più contemporaneo e nondimeno più misterioso che mai, quest'uomo è Sebastian Bach.

È senza dubbio il solo artista la cui opera è potuta servire da riferimento alle idee e ai concetti diametralmente opposti di artisti ed esteti di tutte le epoche. A Mozart, Bach appariva come l'incarnazione di un ideale scolastico, un ideale degno del più alto rispetto, ma un ideale che, nelle prospettive mozartiane, era destinato a essere tenuto di riserva per occasioni molto speciali e a essere utilizzato unicamente nelle fughe a effetto e nei pii Kyrie delle sue messe e dei suoi mottetti. Per Mendelssohn, Bach rappresentava la perfezione ultima dell'architettura musicale, la manifestazione di una presenza spirituale in una realtà temporale. Per i Vittoriani, Bach incarnava l'apoteosi sonora di un'età in cui la fede teneva ancora sotto la sua influenza la ragione. Per i postwagneriani, Bach era la personificazione dell'ideale contrappuntistico, la garanzia di una complessità che non impediva in alcun modo la grandezza acustica. I neoclassici vedevano in Bach l'esempio vivente della chiarezza e della perfezione del miniaturista, la manifestazione suprema della precisione nel campo dell'espressione del pensiero. Ciò che attira i musicisti seriali nella musica di Bach sono le sottigliezze della frammentazione, mentre ciò che interessa i musicisti jazz è la pulsazione perpetua di un ostinato implacabile. L'uomo religioso vi trova l'incarnazione di una

ispirazione divina, l'agnostico la realtà di una tenacia terrestre. Nell'universale, a ciascuno la propria verità.

Ma per raggiungere l'universale è indispensabile staccarsi dalle pesantezze della storia, sottrarsi al conformismo cronologico di cui ogni epoca è portatrice, e ciò che più mi colpisce in Bach sono i risultati cui è giunto alla fine della sua vita con, ad esempio, *L'Arte della fuga*, ma che in realtà si potevano già trovare in forme latenti nelle sue prime opere. Bach scrive questa musica controcorrente rispetto alle tendenze del proprio tempo. Rinuncia nell'ultima Fuga dell'*Arte della fuga* ai modelli modulatori che usava con successo sei o sette anni prima nelle *Variazioni Goldberg* e nel secondo libro del *Clavicembalo ben temperato*, per adottare una vena più distaccata e meno chiaramente definita, facendo pensare allo stile del Barocco primitivo o del tardo Rinascimento. È come se avesse dichiarato al mondo: «Ormai poco m'importa, in me non ci sono più *Concerti Italiani*; ecco ora quello che sono e quello che faccio!».

Bach, in realtà, non rappresenta la sua epoca più di quanto Gesualdo non rappresenti il Rinascimento italiano, o Strauss l'epoca atomica. Con essi abbiamo a che fare con uomini per i quali il movimento dell'arte o la sua evoluzione sembrano come sospesi, senza nessun rapporto con il trascorrere del tempo, uomini capaci di incarnare il regresso come il progresso, dotati di una dimensione particolare dove l'essenza del tempo può essere scoperta e la sua assenza avvertita. Bach trascende tutti i dogmi artistici, tutte le questioni di stile, di gusto e di linguaggio, tutte le sterili e frivole preoccupazioni dell'estetica.

Per quanto mi riguarda Bach costituisce la ragione principale per la quale sono diventato musicista. L'amore per la sua musica ha in qualche modo impregnato tutti gli altri progetti ai quali mi sono interessato.

Gertrud Simmonds - Sarei curiosa di conoscere i Suoi sentimenti riguardo a un compositore come Monteverdi.

G. G. - Nadia Boulanger, che fu per due generazioni il mentore accreditato e molto ascoltato da un buon numero di famosi compositori del ventesimo secolo, ha detto un giorno di Monteverdi: «Era un genio, ma un genio che sapeva esattamente ciò che faceva. Era un uomo che sceglieva, che pensava. Non era un uomo soltanto ispirato, come la maggior parte dei grandi».

Non potrei essere più in disaccordo con la signorina Boulanger

quanto alla natura del genio, e non credo affatto che l'artista geniale sia nient'altro che un intuitivo naïf, né che l'intelletto e l'ispirazione siano in qulche modo separabili, tuttavia credo che per quanto riguarda Claudio Monteverdi essa abbia ragione. Si trattava effettivamente di un uomo che sceglieva e che non poteva fare altrimenti, perché se ci fu un'epoca che costringeva gli artisti a operare delle scelte, quella fu la sua. E nella musica di Monteverdi le ramificazioni di queste scelte portarono a volte a risultati quasi schizofrenici. Gran parte di ciò che scrisse apparteneva alla solida tradizione del Rinascimento. Era una musica dal contrappunto sottile, dall'armonia lussureggiante, e dotata di una sorta di libertà ritmica che non può sbocciare senza una sicura e perfetta conoscenza del mestiere. Questa conoscenza si basava su tre secoli di sperimentazione e di errori che avevano affinato il processo contrappuntistico; Monteverdi è nondimeno autore di opere singolarmente precarie, che abbandonano volontariamente i meccanismi soavemente controllati del Rinascimento per cimentarsi in un tipo di musica che quasi nessuno aveva sperimentato fino ad allora. C'è qualcosa di fondamentale e forse di inevitabilmente dilettantesco nella musica "progressista" di Monteverdi, ed è questo che fece la sua gloria. Non soltanto perché fu il primo non dilettante a infrangere le regole e a cavarsela lo stesso, ma perché le infranse, almeno in parte, per soddisfare i bisogni di un nuovo tipo di spettacolo musicale, l'opera.

Questo attacco alle regole da parte di Monteverdi trovava la propria giustificazione nel fatto che non soltanto era in funzione dello sviluppo del "dramma musicale", ma anche di una pratica armonica destinata a essere presto codificata e che più avanti si sarebbe chiamata tonalità. Monteverdi non era il solo che cercava di scrivere musica tonale, ma lo fece in maniera più spettacolare rispetto ai suoi contemporanei. In Inghilterra, ad esempio, Orlando Gibbons, quasi contemporaneo di Monteverdi, nel primo decennio del Seicento scrisse musiche che attestavano una penetrazione estremamente profetica nei riguardi della psicologia del sistema tonale, ma imprimendovi al tempo stesso il proprio marchio e quello del passato, senza preoccuparsi di essere alla moda. Questa indifferenza nei confronti dello spirito contemporaneo e ciò che per me fa di Orlando Gibbons un'esperienza stupefacente, mentre al confronto le opere di Monteverdi mi sembrano costituire un'affascinante incontro con la storia e il suo corso, ma mancano di una loro dimensione e di umanità. In un certo modo, e soltanto in questo, Monteverdi somiglia straordinariamente a un compositore del nostro secolo, Arnold Schoenberg.

Come Schoenberg, egli scelse di rifiutare la tradizione di cui era uno dei supremi maestri, e lo fece in maniera così audace, così arbitraria, si potrebbe dire, che gli fu in un certo senso impossibile tornare indietro. Era divenuto prigioniero della sua sua stessa invenzione. Nel caso di Schoenberg l'invenzione era la tecnica dodecafonica, che andava contro ogni nozione di tonalità e di cromatismo, e che proclamò essere la via dell'avvenire. Nel caso di Monteverdi era la tonalità, e quest'ultima fu effettivamente l'avvenire. Tutti e due potevano rivendicare il maggior numero di invenzioni rispetto a qualsiasi altro loro contemporaneo e si trovavano nella posizione di poter godere della creatività nel modo più autocratico e più esaltato. Entrambi potevano ormai lavorare rifacendosi alle sole regole del proprio esperanto personale. Essere uno Schoenberg o un Monteverdi è un po' come essere il primo musicista su Marte o su Giove, e supponendo che su questi vi sia una vita, il musicista che vi sbarcasse vi scoprirebbe degli abitanti intelligenti, curiosi e attenti, in stato di digiuno musicale perché non avrebbero mai ascoltato una sola nota: l'ideale uditorio in cattività. Per il musicista sarebbe fortissima la tentazione di inventare una musica nuova, senza doversi preoccupare di sapere se questo linguaggio radicalmente nuovo abbia o no un rapporto logico con ciò che altri avevano fatto in precedenza. Il compositore potrebbe dire qualsiasi cosa agli abitanti di questi luoghi acquisendo il ruolo molto invidiato di *Kapellmeister* più potente, più influente, più indispensabile di tutti i tempi. Sarebbe assolutamente al riparo da qualsiasi contraddittorio... almeno fino all'arrivo del disco volante successivo...

Vladimir Tropp - Visto che si tocca l'argomento della musica italiana, mi sembra stupefacente che Lei non abbia dedicato neppure un disco a Scarlatti.

G. G. - Da adolescente sono passato attraverso una fase in cui, molto spesso, iniziavo i miei concerti di studente con un gruppo di Sonate di Scarlatti; molti giovani della mia generazione facevano lo stesso, probabilmente influenzati da Horowitz che così faceva; ma una volta divenuto professionista, per così dire, rinunciai per sempre alle bambinate, e non suonai più Scarlatti in concerto. Tuttavia, verso la fine degli anni Sessanta, la CBS mi chiese di fare un disco di Scarlatti; accettai, pensando che ciò mi avrebbe consentito di cambiare in positivo le mie idee dopo tutto quel Bach; vi consacrai in tutto e per tutto una sola seduta di registrazione da cui vennero fuo-

ri tre Sonate, dopo di che il progetto mi venne a noia e non ci tornai più sopra. Una piccola dose di Scarlatti è già molto per me. Non ci sono dubbi sul fatto che la sua musica abbia un fascino immenso. È la musica di chi sa come nessun altro ciò che può fare uno strumento a tastiera. Salvo forse Skrjabin e Chopin, nessuno ha mai avuto un simile istinto. Pregio ancora più notevole in Scarlatti perché scriveva per il clavicembalo; ma tutti i giochi di prestigio che utilizza funzionano a meraviglia su un pianoforte moderno — tutti gli effetti di incrocio delle mani, le figure di note ripetute, ecc. Non si tratta d'altronde soltanto di trucchi — aveva un grande fiuto melodico e sembrava non essere mai a corto di temi deliziosamente stravaganti, di temi curiosamente facili da ricordare, al contrario di quelli di Bach che difficilmente rimangono impressi nella memoria dell'ascoltatore. Possedeva anche un favoloso senso del ritmo armonico e sapeva esattamente quando inserire un secondo soggetto alla dominante prima di passare al grado armonico successivo. Possedeva tutto questo e poteva, a richiesta, fare uscire tutti i conigli dal proprio cappello strumentale; ma — perché c'è un ma — la sua musica non ha, almeno per me, un vero centro emozionale; si limita a scivolare, a pattinare brillantemente in superficie; è meravigliosamente briosa e divertente, ma l'essenziale le manca. Lei mi dirà che è chiedere molto da piccoli pezzi di tre minuti scritti per clavicembalo; però è ciò che si chiede e si ottiene da una breve invenzione o da un preludio di Bach. Il fatto è che ritengo vi sia più sostanza spirituale in due minuti di Bach che in tutta la raccolta di seicento e passa Sonate di Scarlatti.

Daniel Kunzi - Lei a volte ha avuto parole non molto elogiative per Mozart. Eppure ha registrato un buon numero di sue opere, nonché un'integrale delle Sonate. Qual è il motivo di questo suo comportamento?

G. G. - A torto o a ragione si tratta appunto di fornire una prova a quei commenti poco elogiativi.

Il mio scopo, registrando queste Sonate, era di sbarazzarle del loro addobbo frivolo e teatrale usando tempi fermi e barocchizzanti, suggerendo, a partire dal materiale abbastanza insignificante dei bassi di Alberti, l'idea di voci secondarie, e creando l'illusione di una presenza contrappuntistica, di una via dello spirito, di cui spesso Mozart mi sembra privo. Ciò naturalmente implicava una deliberata distorsione del testo, o quantomeno la messa in evidenza di elementi che generalmente vengono lasciati in ombra. Appena la prima di queste Sonate fu registrata — né montata né missata, soltanto registrata —

provai il bisogno irresistibile, o piuttosto diabolico, di farla ascoltare a un responsabile della CBS che mi era simpatico. Gli altoparlanti del suo ufficio erano un po' troppo ovattati per i miei gusti, così intervenni sul suo amplificatore in modo da tagliare buona parte dei bassi; volevo che le inferenze polifoniche che avevo imposto alla mano sinistra potessero essere sentite in tutta la loro magnificenza pseudo-contrappuntistica. Alla fine dell'ascolto egli espresse la speranza che questa specie di messa a punto che avevo effettuato non fosse poi dimenticata al momento del missaggio finale e mi disse, mezzo serio e mezzo ipocrita: «Non vorremmo privarci di queste invenzioni al tenore e all'alto», prima di aggiungere: «Sa, quello che mi piace in Lei è che non so mai bene quello che ci riserva!». Questa è la migliore critica che il mio Mozart abbia mai avuto! Volevo anche dimostrare che Mozart non ha scritto per il pianoforte soltanto musica all'acqua di rose, e che comunque questa può essere suonata con un rigore negli accenti, con una specie di rettitudine orchestrale che, molto spesso, gli strumentisti trascurano a causa della curiosa deferenza di cui danno prova nei riguardi dei pregiudizi vittoriani, a proposito della supposta natura della musica mozartiana.

G. S. - Non crede che questo pregiudizio risalga a prima dell'epoca vittoriana? Mozart stesso non eseguiva forse la propria musica allo stesso modo?

G. G. - È possibile. Certamente si limitava agli strumenti di cui disponeva, era limitato dal livello di comprensione dei suoi ascoltatori, era limitato dalle ambizioni di suo padre e anche dalle proprie. La mia profonda convinzione è che Mozart è rimasto sempre un bambino che reagiva da bambino nei confronti della musica. Era esibizionista fino al midollo e, come un bambino, cercava di piacere a tutti i costi.

Bruno Monsaingeon - Eppure le sue relazioni con il prossimo non erano sempre facili. E non era esattamente quel che si può dire un uomo popolare.

G. G. - Oh, sa, i bambini terribili sono una realtà. Una cosa assolutamente straordinaria nei bambini — fatto questo positivo — è che è estremamente difficile stupirli. Si può dire qualsiasi cosa a un ragazzino e lui ci crederà. Si può raccontargli che c'è un drago sull'antenna della televisione e con ogni probabilità ci crederà. Ebbene, ci

sono poche cose in Mozart che possano far pensare che possedesse la capacità di stupirsi di un adulto. Si trova in lui un quoziente molto debole di bizzarria. Al contrario di Beethoven, non stupisce. Quando Beethoven fa una modulazione inattesa è per sorprendere, per dare all'opera un contenuto innovatore, un segno, una personalità. Con Mozart è tutta un'altra cosa, è come se un bambino cattivo si mettesse a battere i piedi gridanto: «No, no, voglio cenare a letto stasera!». È questo il suo genere di sorpresa. Di tanto in tanto effettivamente fa cose stupefacenti, ma che non si inquadrano con il resto, al contrario di Beethoven. Era un tale improvvisatore, aveva tanta facilità, le cose gli venivano così facilmente, che si accontentava di dire: «Credo che qui una piccola scala farebbe proprio al caso mio, o un arpeggio là, e il diavolo ci ha messo lo zampino se ciò non mi permette una transizione fino all'idea successiva».

È per questo che in Mozart ci sono cadute di tensione ogni trentacinque secondi circa. Passa da un'idea all'altra — idee nella maggior parte dei casi prodigiose —, ma in questo percorso si trova ogni genere di ridondanza. Prenda ad esempio la *Sonata per pianoforte in la minore*. Le prime battute le considero uno dei migliori inizi di tutte le sue Sonate. Gelano il sangue nel vero senso della parola. Ma purtroppo non conducono a nulla.

T. Š. - Il Suo modo d'interpretare questa Sonata non corrisponde affatto a questa Sua descrizione. Si direbbe che Lei abbia fatto scendere Mozart dalla diligenza per lanciarlo su un'autostrada.

G. G. - Il problema è che dopo quest'inizio stupefacente Mozart non usa più l'idea iniziale fino alla fine del movimento, o piuttosto, fino alla fine della prima parte del movimento. In mezzo troviamo soltanto una banale serie di scale e di arpeggi innocenti e senza scopo; la sola maniera di trattare questo genere di cose consiste nel mettere in evidenza qualunque cosa salvo l'episodio principale, nel ricordare e accentuare alcuni motivi tratti della tessitura interna. È quanto i critici mi rimproverano sempre di fare. Ora, secondo me, senza questo non si può produrre nulla di consistente. Bisogna dunque far venire fuori questi elementi secondari, come se si trattasse della chiamata al Giudizio Universale. Si è dedotto, dalla presenza di tali passaggi, che Mozart fosse capace di dire cose molto serie e molto grandi, e che la *Sonata in la minore* o la *Sinfonia in sol minore* rientrassero in questa categoria. Non sono di quest'avviso. La *Sonata in la minore* offre semplicemente una sorta di vivacità e di vee-

menza pomposa di gradevole ascolto, che hanno procurato a Mozart una stampa migliore di quella che si meritasse.

D. K. - Come spiega allora l'incredibile adulazione di cui è oggetto?

G. G. - Credo che ciò sia dovuto al fatto che si tratta di una persona estremamente semplice. È il genere di compositore che si può ascoltare comodamente e distrattamente, con cui ci si può dilettare facendo altre cose, ad esempio leggendo il giornale. Non che a me non piaccia Mozart. Peggio, lo disapprovo, e con lui le sue maniere mondane. Ci sono però delle eccezioni. Penso fra l'altro alla *Sinfonia* "Haffner", perlomeno al suo primo movimento, le cui strutture sono così dense, così compatte, così ben condotte; a certi quintetti; e poi ad alcune sue opere giovanili, che hanno per me una risonanza molto particolare. Amo il primo Mozart, ne vado davvero pazzo. È una gioia per me suonare la *Sonata in re maggiore* K. 284. Il suo ultimo movimento, una specie di rondò rivisto e corretto, è una serie di variazioni piene di fantasia, le migliori che abbia mai scritto nel genere. Credo che nessuna serie di variazioni di Beethoven (comprese le *Diabelli*) presenti mutamenti d'umore così frequenti e così sottili come queste variazioni di Mozart, dove si realizza una straordinaria sintesi. Vi ritrova lo spirito barocco e vi adatta tutte le sfumature opportune nel quadro della forma variazione. Il secondo movimento, anziché essere un Andante, è una Polacca in rondò, un momento meraviglioso, perché è l'ultima cosa che ci si potrebbe attendere in quel punto, piazzata fra una serie molto ampia di variazioni e un primo movimento molto breve, del genere Ouverture di *Figaro*.

È davvero una Sonata superba — di gran lunga il meglio del pianoforte di Mozart — infinitamente migliore, comunque, di tutto ciò che ha composto nel suo periodo cosiddetto adulto. Vede dunque che i miei sentimenti nei confronti di Mozart non sono soltanto negativi.

V. T. - Se Le si chiedesse di dire in quattro minuti qualcosa di originale su Beethoven, che cosa troverebbe da dire?

G. G. - Non credo che oggi, centocinquant'anni dopo la sua morte, ci siano in giro molte idee originali su Beethoven. Mi sembra del resto che il mio personaggio preferito nei fumetti, il ragazzino con i capelli lunghi che suona Beethoven su un pianoforte in miniatura

in *Peanuts* — e che si chiama Shorter*, se non ricordo male — avrebbe dificoltà a trovarne una in... — vediamo quanto tempo mi rimane — ... in tre minuti e quarantacinque secondi.

Capita abbastanza spesso di trovare nei giornali articoli che si chiedono che cosa ci sia di così speciale in Beethoven, e perché sia recepito da noi come un punto centrale della nostra esperienza musicale. Molti compositori sono stati tormentati da questa domanda. John Cage, il compositore americano d'avanguardia, l'uomo che ha scritto opere con titoli quali *Musica per dodici radio*, o *Quattro minuti e venti secondi*, titolo che sta a indicare che l'opera occupa quattro minuti e venti secondi di... silenzio totale, ha dichiarato un giorno (riportato dal «New Yorker»): «Se ho ragione, vuol dire che Beethoven ha torto!...».

Igor Stravinsky, il compositore che un giorno ha affermato che i due musicisti più sopravvalutati dalla storia erano Beethoven e Wagner, ha tardivamente deciso che la *Grande Fuga* di Beethoven era, in fin dei conti, un lavoro abbastanza buono. E, detto da Stravinsky, si tratta di un giudizio estremamente benevolo. Ho l'impressione che la ragione per la quale molte persone tendono a considerare Beethoven come il compositore centrale dell'esperienza musicale occidentale derivi dal fatto che, in senso puramente aritmetico e all'interno del quadro storico piuttosto limitato al quale abitualmente ci si riferisce, in effetti lo è: i centocinquant'anni che sono passati dalla sua morte tracciano una bisettrice che divide in modo esatto i tre secoli di musica che interessano la maggior parte dei musicisti e degli ascoltatori d'oggi. Certo, non è un campo molto vasto di esperienza musicale, ma non si tratta di questo! Beethoven non si situa soltanto nel bel mezzo della cronologia di questi ultimi tre secoli di musica d'ispirazione essenzialmente strumentale, ma incarna anche, almeno per molti, ciò che si potrebbe chiamare un atteggiamento musicale di transizione fra lo stile classico e quello romantico. Tuttavia non sarebbe esatto affermare che le prime opere di Beethoven si sottomettano esclusivamente alla disciplina architettonica nella quale si identifica di norma lo stile classico, e che invece le sue ultime opere si dedichino interamente alla maniera psicologicamente ambivalente, quasi improvvisatrice e lunatica, dello stile detto romantico, perché si trovano in lui troppe eccezioni e contraddizioni per potergli

* Gioco di parole su "short", che significa "corto", "piccolo" [ma in realtà il personaggio cui si fa riferimento si chiama Schroeder].

applicare una legge così comodamente rigida. Due opere per pianoforte molto vicine nel tempo mi sono sempre parse particolarmente rivelatrici a questo proposito: da una parte la *Sonata* op. 31 n. 2 "La Tempesta", con tutte le sue turbolenze, il suo cromatismo ribollente, le sue esitazioni, i suoi recitativi indecisi e sfasati rispetto al resto del movimento, e dall'altra le *Trentadue Variazioni in do minore*, che mettono in opera il più prevedibile, il più rigoroso e il più antico di tutti i principi delle variazioni, quello del basso armonico, il principio che consiste nel ripetere indefinitamente una serie di armonie molto semplici, e a sovrapporvi alle voci superiori idee tematiche molto elaborate che cambiano in continuazione, in altri termini il principio usato per secoli, prima di Beethoven, da tutti i compositori che scrivevano variazioni. Ora, ciò che è curioso in queste due opere se le si mette a confronto è che la *Sonata*, che da tutti i punti di vista sembra essere la voce di un Beethoven più vicino a noi, fu in realtà scritta per prima.

Ecco dunque ciò che mi pare particolarmente interessante in Beethoven: il fatto che due qualità, due atteggiamenti opposti, tendano sempre a coesistere. Se adesso invece di parlare in termini puramente musicali proiettassimo tutto ciò su un piano umano, si potrebbe quasi dedurre che Beethoven fosse una specie di metafora vivente della condizione creatrice. Da una parte è l'uomo che rispetta il passato, che onora la tradizione alla fonte della quale l'arte nutre il proprio sviluppo; senza tuttavia mai fargli perdere nulla della sua intensità e senza condurlo a rinunciare a quelle violente gesticolazioni che gli sono profondamente proprie, quest'aspetto del suo carattere lo porta a volte a smussare gli angoli delle sue strutture e anche, all'occasione, a mettere una cura meticolosa e laboriosamente grammaticale nei riguardi della propria sintassi musicale. Dall'altra parte c'è quest'altro aspetto, questa parte romantica e fantastica — si potrebbe quasi dire fantasmatica — di Beethoven, che lo porta senza il minimo complesso a quei gesti ostinati, orgogliosi e antidrammatici che, nel contesto della tradizione e come al negativo rispetto ai contorni ben oliati e levigati dall'architettura classica, fanno di lui, per la semplice presenza di quel menefreghismo tenace del suo stile e della sua maniera, un compositore unico. In fin dei conti, però, questa unione di elementi contraddittori si ritrova in realtà in ogni artista; c'è in ogni essere creatore un inventore che convive male con un conservatore da museo e, in musica come in qualsiasi altra arte, le cose più stupefacenti sono sempre il risultato del momentaneo trionfo di uno dei due sull'altro. Ma ciò che è veramente particolare in Beethoven

è che, nel suo caso, il conflitto che nasce fra l'inventore e il conservatore — contrariamente al proverbiale scheletro nell'armadio — non viene nascosto agli sguardi. Costituisce la superficie stessa della sua musica e Beethoven ci autorizza a vederlo svolgersi sotto i nostri sguardi come se non ci fossero scheletri da occultare.

Non sono sicuro che questa sia un'affermazione originale, ma dati i quattro minuti concessi scommetto volentieri che è più o meno quello che Shorter avrebbe avuto da dire.

T. Š. - È curioso questo modo che Lei ha di non prendere posizione, soprattutto sapendo in quali abissi estatici La immergano manifestamente alcune opere di Beethoven — è perlomeno quanto crediamo di recepire ascoltando le Sue registrazioni — e sentendo, al contrario, il tono umoristico, se non sarcastico, con il quale Lei tratta altre opere dello stesso compositore.

G. G. - Beethoven provoca in me — è verissimo — sentimenti ambivalenti. Non riesco assolutamente a spiegarmi in maniera ragionevole perché alcune delle sue opere più popolari — la *Quinta Sinfonia*, il *Concerto per violino*, l'"Imperatore", la "Waldstein" — siano divenute tali, e ancora meno perché lo sono restate. Tutti gli elementi che mi aspetto dalla vera grande musica — la varietà armonica e ritmica, l'invenzione nel contrappunto — sembrano completamente assenti in queste opere. Nel periodo in cui le compose, Beethoven ci offre l'esempio storico supremo di un compositore che è assolutamente convinto che ciò che fa è valido per la semplice e buona ragione che lo fa. Non trovo altro modo per spiegare la predominanza di quei gesti vuoti, banali e bellicosi che gli servono da tema per queste opere scritte nella parte centrale della sua vita. Quanto agli anni che seguirono, è un'altra storia. La Sinfonia di Beethoven che preferisco è l'*Ottava*, il movimento che preferisco fra tutte le sue Sonate è il primo dell'op. 101 e, a mio parere, la *Grande Fuga* non è soltanto l'opera più grande di Beethoven, ma forse il pezzo più stupefacente di tutta la letteratura musicale.

A parte ciò mi piacciono moltissimo le sue opere giovanili. Il suo senso della struttura, della fantasia, della varietà, della continuità tematica, della propulsione armonica e della disciplina del contrappunto, raggiunge un equilibrio miracoloso. Forse La sorprenderò — i musicisti sono tenuti ad avere gusti un po' più sofisticati — ma considero la *Sonata* "Al chiaro di luna" uno dei capolavori di Beethoven.

Tim Page - Se un negozio di dischi lasciasse il nostro pianeta volando nello spazio, e se la nostra musica fosse captata da creature diverse che ignorassero le circostanze relative alla sua composizione, o alla reputazione di chi l'ha composta, quali sarebbero secondo Lei le opere capaci di richiamare l'attenzione di questa comunità straniera, in una simile situazione, libera da ogni contesto?

G. G. - (*ridendo*) Ancora una volta, non so bene come risponderLe! Ma posso dire che c'è un compositore che non farebbe effetto — eccetto con le sue ultime opere e alcune delle prime —, ed è Beethoven. La sua reputazione è troppo fondata sul "cosa se ne dirà". La *Grande Fuga* forse direbbe qualcosa, al pari delle prime Sonate o dei *Quartetti* op. 18, ma non credo che ci sarebbe posto nello spazio per la *Quinta Sinfonia*!

T. P. - Lei ha suonato gran parte della letteratura musicale — Bach, Beethoven, Mozart, ecc. — ma ha anche sempre evitato i compositori abitualmente associati al pianoforte. Pensa ad esempio che non inciderà mai Chopin?

G. G. - No, ma perché credo che non sia un ottimo compositore. Come è noto non ho particolare simpatia per i primi romantici. Ma ho sempre fatto un'eccezione per Mendelssohn: non che ami la sua musica per pianoforte — che trovo, a parte le *Variations sérieuses*, assai banale — ma la sua musica corale e orchestrale è in compenso tutt'altra cosa. In tutto ciò che Mendelssohn ha prodotto di meglio c'è sempre un'intensa concentrazione sul minimo dettaglio. Un'Ouverture come *Meeresstille und glückliche Fahrt* è un esempio di capolavoro assoluto. Vi è qualcosa che fa pensare a un inno, e che è straordinariamente commovente; dicendo inno non parlo soltanto nel senso religioso del termine, ma anche nel senso che ogni voce ha la propria ragione d'essere. Mendelssohn possiede esattamente le qualità che mancano a Chopin!

Ho sempre avuto la sensazione che la parte essenziale del repertorio pianistico sia una gigantesca perdita di tempo. Questa generalizzazione include Chopin, Liszt e Schumann. Perlopiù questi compositori non sapevano scrivere in maniera corretta per il pianoforte. Oh, certo, sapevano come fare uso del pedale, come produrre effetti drammatici fondendo le note in tutte le direzioni. Ma in tutto questo non c'è molta "composizione". La musica di quel periodo è piena di gesti teatrali vuoti, piena d'esibizionismo, ha una dimensione

edonistica e mondana che, semplicemente rifuggo. Trovo che Chopin, Schumann e Liszt — quest'ultimo in modo particolare nelle sue opere giovanili — scrivono per l'effetto. Usano la musica per creare nel pubblico, diciamo, delle turbolenze, per raffinata che sia la loro musica (è il caso di Chopin). E le "turbolenze" hanno la priorità sulle esigenze formali. Una Mazurka di Chopin della durata di un minuto può essere piena di fascino, di riprese e di cambiamenti interessanti e arguti. Ma se appena egli si applica a un movimento di Sonata un po' più ampio, della durata di una decina di minuti, il risultato a cui giunge è disastroso, perché è incapace d'integrare in maniera sostenuta forma e contenuto. Al contrario di Mendelssohn.

Alcuni anni fa ho sì registrato per la radio la *Sonata in si minore* op. 58 di Chopin, ma solo per divertirmi e per irritare i miei amici. È la sola opera un po' ambiziosa di Chopin — è vero che ce ne sono poche che lo siano — la cui forma comporta qualcosa di più di una semplice giustapposizione di elementi tematici. Mi sono dunque sforzato di farne un'opera compiutamente e risolutamente teutonica e di cancellarne tutte le diavolerie strumentali. Malgrado ciò mi sono accorto che non riusciva lo stesso a mostrare qualche consistenza e ho deciso per questo che non suonerò mai più Chopin. Quanto a Schubert ho sempre avuto difficoltà a sottomettermi a esperienze ripetitive. Se Lei mi chiede di suonarLe un *Lied* di Schubert provo il disperato desiderio di mettermi a modulare, di fare una nota falsa qua e là, di rompere lo stampo, fino a uscirne mezzo matto.

Detto fra parentesi, ho lo stesso tipo di reazione nei confronti di ciò che ora chiamano — cosa che trovo piuttosto esilarante — musica del cambiamento. Salvo alcune cose come *Stimmung* di Stockhausen, che perlomeno è relativamente calmo e non vi fa saltare i nervi, l'idea di ripetere uno stesso disegno *ad infinitum* mi irrita enormemente.

Ci sono evidentemente momenti prodigiosi in Schubert. Ciò che preferisco in lui — la *Quinta Sinfonia*, ad esempio — è la parte meno tipica è più vicina a Haydn o a Mozart; sono momenti che hanno un senso molto preciso del movimento e dell'andamento, in contrasto a quelli in cui si lascia prendere dalle sue solite interminabili ruminazioni.

Un altro aspetto di questa musica, secondo me, sta nel fatto che Schubert, Chopin, Schumann e compagnia volevano credere o far credere che il pianoforte è uno strumento omofonico. Ora, ciò è falso: secondo me il pianoforte è uno strumento per il contrappunto, e diventa interessante nel momento in cui viene trattato in modo ta-

le da far corrispondere la dimensione verticale con quella orizzontale. Il che non avviene nella maggior parte del repertorio pianistico della prima metà dell'Ottocento.

Ma la grande tragedia arriva con il tardo romanticismo, quando compositori come Wagner, Richard Strauss e forse anche Mahler, che avevano una meravigliosa padronanza dell'integrazione degli elementi armonici e tematici del linguaggio, hanno scelto di non scrivere praticamente nulla per il pianoforte. Wagner ha per la verità composto due Sonate per pianoforte in gioventù ma, al confronto, farebbero sembrare Weber uno dei più grandi maestri di tutti i tempi. D'altronde immagino che Wagner non capisse granché di pianoforte: basta leggere gli accompagnamenti dei *Wesendonk Lieder*, il cui arrangiamento orchestrale è assolutamente gradevole, per rendersi conto che non funzionano assolutamente al pianoforte.

Per contro sto registrando alcune opere per pianoforte di Strauss, l'op. 3 e l'op. 5, brani che scrisse all'età di sedici anni — che sono dei piccoli miracoli; raffinati e levigati quanto qualsiasi altra cosa scritta da Mendelssohn alla stessa età. Fatta eccezione per Mendelssohn, nessuno all'età di sedici anni ha mai scritto con tanto mestiere e tanta sicurezza; e non ho dimenticato Mozart. Strauss sa scrivere meravigliosamente bene per il pianoforte, vedi la *Burlesca*, *Il borghese gentiluomo* e alcuni dei suoi ultimi *Lieder*. La sua scrittura per il pianoforte è priva di qualsiasi ostentazione, esibizionismo o vuoto virtuosismo. E tuttavia ha preferito non dedicarsi molto a questo genere. Ed è un gran peccato che ci sia questo vuoto nella letteratura pianistica. Era, quello, un periodo orchestrale, e il pianoforte rappresentava poco più dell'ultima spiaggia; era l'orchestra del povero, di cui ci si serviva come di una brutta copia in vista di una successiva orchestrazione.

V. T. - A quando risale la Sua passione per Bruckner, Mahler e Richard Strauss?

G. G. - Quando ero studente, mostrare interesse per questi compositori non era affatto di moda. Tuttavia, mi innamorai di Strauss fin dalle prime note delle sue opere, e immediatamente dopo la guerra ebbi un primo contatto con le *Metamorfosi*, il *Concerto per oboe* e il *Duetto-Concertino*. Oggi torno più volentieri alle ultime opere di Strauss e, come ho già detto, le *Metamorfosi* sono secondo me una delle opere più notevoli che siano mai state scritte, una musica di straordinario impatto emotivo.

Con Mahler il mio rapporto è diverso. Mi piace la sua musica gio-

vanile, mentre trovo insopportabile la *Settima Sinfonia*. Se l'avesse scritta chiunque altro tutti direbbero che è un guazzabuglio dai facili effetti. E per non nasconderLe nulla trovo che la *Sesta Sinfonia* non sia molto meglio. L'*Ottava* al contrario è molto interessante, in particolare il primo movimento. Credo che i più abbiano soltanto sfiorato Strauss, trovando in Mahler più di quanto in realtà ci sia, anche se si tratta, naturalmente, di un personaggio affascinante. Strauss, come Mendelssohn, è un perfezionista, ci si può sempre aspettare da lui un minimo di mestiere. Armonicamente parlando non fa mai passi falsi. Su questo piano, tutto funziona, sempre.

Fra tutte le sue opere la mia preferita è *Capriccio*, incredibilmente toccante e scritta in maniera meticolosa, sempre con quella straordinaria spontaneità e quella straordinaria libertà, mentre poi l'insieme dell'opera si lega a un solo e stupefacente motivo, nella migliore tradizione schoenberghiana. Con le sue infinite permutazioni di quest'unico motivo è un'opera magica.

T. P. - Non trova che Strauss abbia subito un declino verso la metà della sua vita?

G. G. - Oh, senza dubbio. Non sono mai riuscito a prendere molto sul serio un'opera come *Arianna a Nasso*. In effetti non mi piace nemmeno molto *Il cavaliere della rosa*. Tuttavia se Lei prende un'opera come la *Sinfonia delle Alpi*... troverà che ha sempre avuto critiche negative, ma vi sono alcuni momenti — anche se, è vero, la coda è interminabile, e alla fine non sa come uscire dal grande pedale in mi bemolle (*risate*), momenti giganteschi che potrebbero farlo vergognare dei migliori poemi sinfonici del suo periodo giovanile. L'opera non ha struttura così solida come *Till Eulenspiegel*, ma mostra una serietà nell'intenzione che semplicemente non esisteva nelle sue prime grandi opere. E poi, dopo, vengono le opere come *Capriccio*! Sa, Strauss era un pensatore con molta più capacità d'astrazione di quanto normalmente gli venga riconosciuto e fu il solo compositore romantico dopo Mendelssohn a non aver mai violato l'integrità di ciò che possiamo definire la base "inferenziale" delle componenti polifoniche delle strutture musicali. Su questo punto molti preferiscono certamente Brahms, ma quest'ultimo mostra a tratti dei cedimenti e usa il resto del tempo per evitare proprio questo genere di cedimenti!

Se *Metamorfosi* è fra le opere di Strauss quella che preferisco ciò si deve al fatto che l'autore con essa è finalmente riuscito a riconciliarsi con la natura astratta delle proprie qualità. In un certo senso

si tratta dell'*Arte della fuga* di Strauss. È, se vuole, un'opera asessuata, che non appartiene a nessun genere. Si adatta perfettamente sia all'organo sia alla voce umana così come ai ventitré strumenti a corda solisti per i quali è stata scritta. Ma ho l'impressione che ci stiamo allontanando dal tema, poiché ciò che volevo dire all'inizio era che è un peccato che Richard Strauss non abbia composto di più per il pianoforte. Naturalmente per mio piacere suono tutti i suoi poemi sinfonici e buona parte delle sue opere secondo mie trascrizioni. Ma non sarò io a dargli l'ultimo tocco trascrivendo le *Metamorfosi*: ventitré archi solisti! Non ho così tante dita!

T. P. - Sibelius, anche lui, è considerato un tardoromantico. Lei ha inciso alcune delle sue opere per pianoforte fino ad allora completamente sconosciute.

G. G. - Se si fanno bene i conti si arriva a un totale di centodiciassette pezzi per pianoforte. Perlopiù sono del tutto insignificanti, ma le tre *Sonatine*, che ho inciso, le trovo affascinanti. Hanno la stessa spartana concisione delle sue Sinfonie, ma lo stile è quasi neoclassico. Non sono evidentemente dei capolavori; Sibelius si interessava prima di tutto all'orchestra, e tuttavia ammiro il fatto che, quando scrive per il pianoforte, non cerca di farne uno strumento sostitutivo dell'orchestra.

D. K. - Eccoci giunti progressivamente all'inizio del nostro secolo. Non prova la sensazione che, per la prima volta in musica, si stia scavando un fossato fra varie tendenze difficilmente conciliabili?

G. G. - Devo dire che i miei gusti musicali si rifanno alla seconda scuola di Vienna e a Schoenberg. Ci sono molte opere di Schoenberg sulle quali ho qualche riserva: lo considero tuttavia uno dei grandi maestri.

La tendenza Stravinsky-Bartók — questa maniera meccanicistica di vedere la musica — esercita su di me la stessa scarsa attrattiva che provo nei confronti della tendenza ipersensuale della prima metà dell'Ottocento, quella di Chopin e di Liszt. Ricordo che verso i vent'anni mi è capitato fra le mani un articolo che Boulez aveva scritto per uno dei programmi del Domaine Musical al teatro di Jean-Louis Barrault a Parigi — di cui era all'epoca direttore musicale. Il programma comprendeva quelli che egli considerava i capolavori più importanti della storia. C'era, se non ricordo male, il "Ricercare a sei

voci'' dell'*Offerta musicale*, un capolavoro conclamato; la *Grande Fuga* (forse fra le due c'era qualcos'altro, ma non ne sono sicuro); l'op. 9 di Schoenberg, uno dei miei preferiti; poi qualcosa di Debussy — è abbastanza rivelatore che non riesca a ricordarmi cosa — e Messiaen. Per finire, un'opera dello stesso Boulez e, credo, il *Concerto per nove strumenti* di Webern.

Ciò che mi infastidì non era tanto la scelta delle opere — a parte Messiaen erano tutte grandi opere — ma, piuttosto, la nozione di ciò che è un capolavoro, e l'idea che la storia della musica consista in una serie di vette e di abissi. Strauss, negli ultimi dieci anni della sua vita, ha aggiunto una nuova dimensione di serietà e di gravità al suo percorso di compositore. Ma certamente non perché abbia detto a se stesso che si sarebbe messo a scrivere dei capolavori più importanti di quelli che aveva prodotto alla fine dell'Ottocento. L'idea che, giunto ai quarant'anni, egli fosse finito è completamente falsa. Aggiungo anche che una delle prime grandi opere neoclassiche, nel senso migliore del termine, è il suo *Borghese gentiluomo*; incomparabilmente migliore, comunque, di quella specie di paccottiglia che è *L'histoire du soldat* di Stravinsky, che, per di più, è stata scritta sei anni dopo! Tutto ciò per dimostrare a cosa si arriva prestandosi al giochino di Boulez.

B. M. - Lei ha inciso, in periodi diversi, tutta la musica di Schoenberg che comporta anche una parte al pianoforte...

G. G. - Con una sola eccezione, *Pierrot lunaire*, un'opera terribilmente teatrale per i miei gusti.

B. M. - Mi sembra, quando ascolto queste opere, in particolare nella Sua interpretazione, che esista un'elemento di perfetta continuità fra Bach e Schoenberg.

G. G. - Anche Schoenberg lo pensava, si sentiva il profeta di una nuova evoluzione, ma anche l'ultimo di una stirpe di grandi maestri — fra i quali Bach, Beethoven e Bruckner —, l'erede della grande tradizione austro-germanica, collocandosi egli stesso nella storia come uno di loro. Ma il suo senso della storia non andava molto più in là di Bach, posto che, ma non ne sono così sicuro, sia riuscito ad arrivare fino a quel punto: basta ascoltare la sua trascrizione della

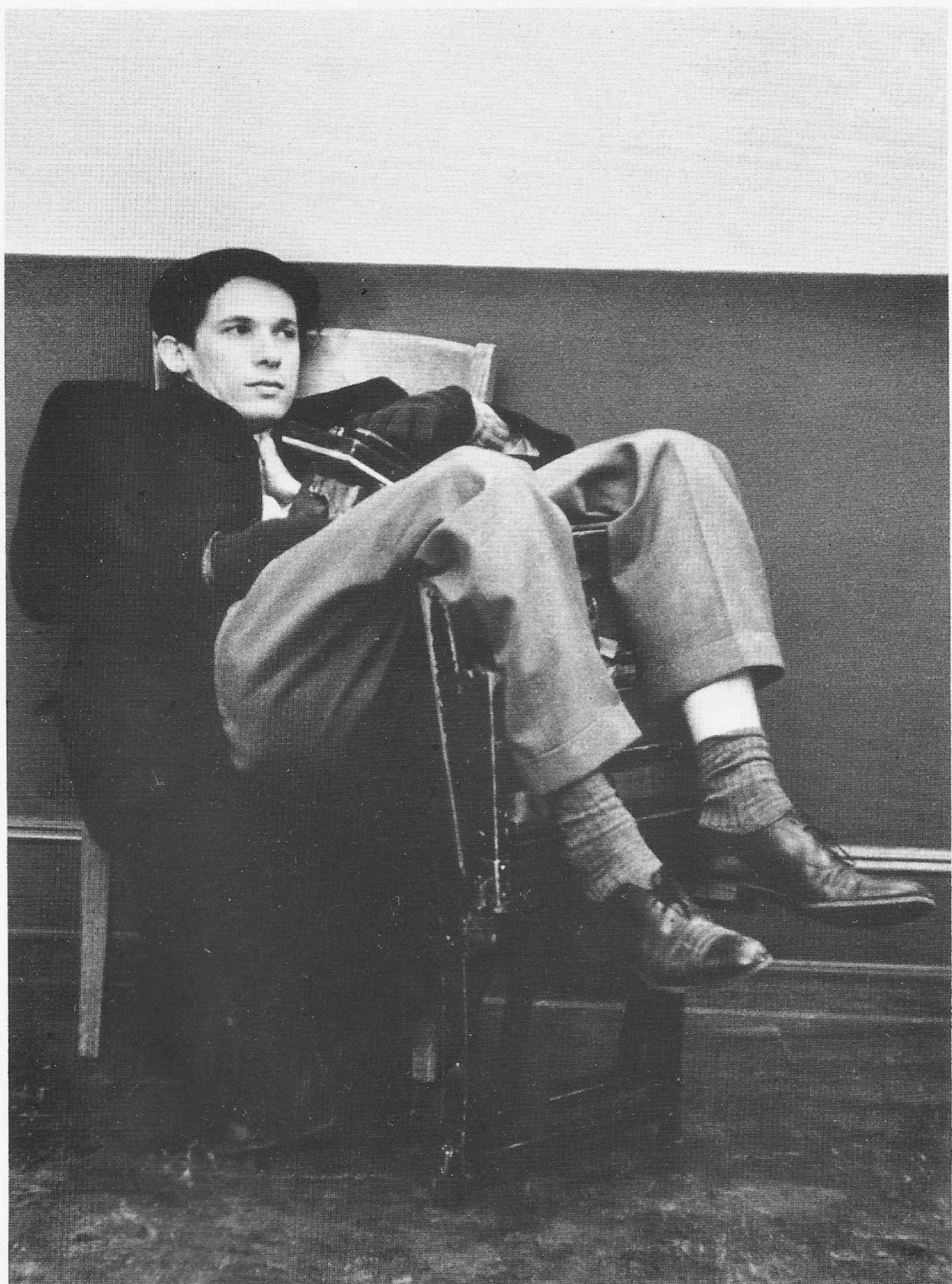
Fuga detta "Sant'Anna"*, che dal punto di vista dell'orchestrazione è molto maldestra mentre Schoenberg era capace di fare orchestrazioni superbe, per capire che essa denuncia una comprensione del barocco molto poco convincente. Secondo me Schoenberg era assolutamente un uomo del suo tempo, ma anche, giudicando da una sufficiente prospettiva storica, l'ultimo artigiano significativo della vecchia idea germanica secondo la quale la maestria sta nel mistero dei numeri, e la composizione deve fondarsi su una mistica delle strutture. Per questa ragione egli ha creduto necessario, a un certo punto della sua vita, inventare il sistema dodecafonico.

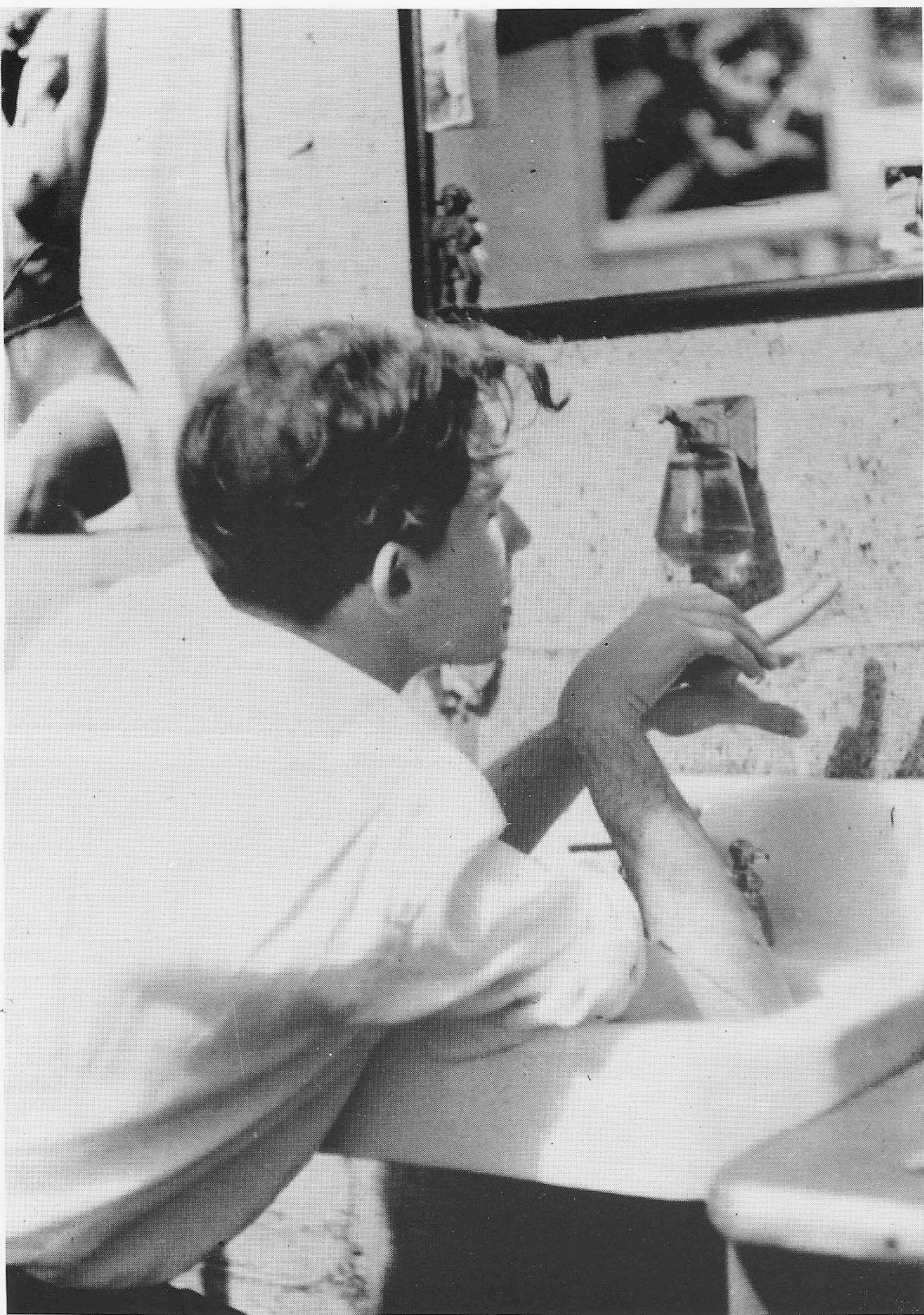
Non è assolutamente vero che Schoenberg abbia sconvolto tutte le leggi, ma soltanto e in maniera fondamentale una di esse, quella riguardante la risoluzione tonale degli accordi. Ha deciso che quella legge non era vitale per quello che intendeva fare, che era inutilizzabile per il genere di costruzione armonica dalla quale voleva partire per realizzare il suo lavoro.

Schoenberg ha aperto molte prospettive, e probabilmente con maggior successo di qualsiasi altro. Ed è molto interessante la maniera in cui ha aperto queste porte, perché vi fu un periodo nel quale si trovava sull'orlo del precipizio, terrorizzato da quello che stava facendo e profondamente sconvolto. Per uscire da questo vicolo cieco pensò di formulare un sistema così semplice, così elementare, così provocante nella sua semplicità matematica, in realtà così poco musicale — il sistema dodecafonico — da diventare ridicolo agli occhi del mondo musicale. E, preso alla lettera, si tratta in effetti di un sistema ridicolo. È come se uno scrittore dichiarasse che d'ora in poi scriverà solo poemi, romanzi o saggi nei quali verranno utilizzate esclusivamente dodici lettere dell'alfabeto e sempre secondo un certo ordine: costringere tutte le parole a conformarsi a questi modelli ultrarestrittivi oppure tacere per sempre.

Un sistema incredibilmente artificiale, dunque, incredibilmente arbitrario. Ma in Schoenberg si produsse un misterioso fenomeno chimico: elaborato questo puerile edificio matematico, questo principio apparentemente assurdo, scrisse improvvisamente alcune tra le sue musiche più straordinarie. Il fatto che non sia mai stato così autenticamente se stesso come negli anni che seguirono immediatamente la scoperta del suo sistema fa riflettere. Tutte le opere di quel periodo

* Fuga per organo in mi bemolle maggiore di J. S. Bach.





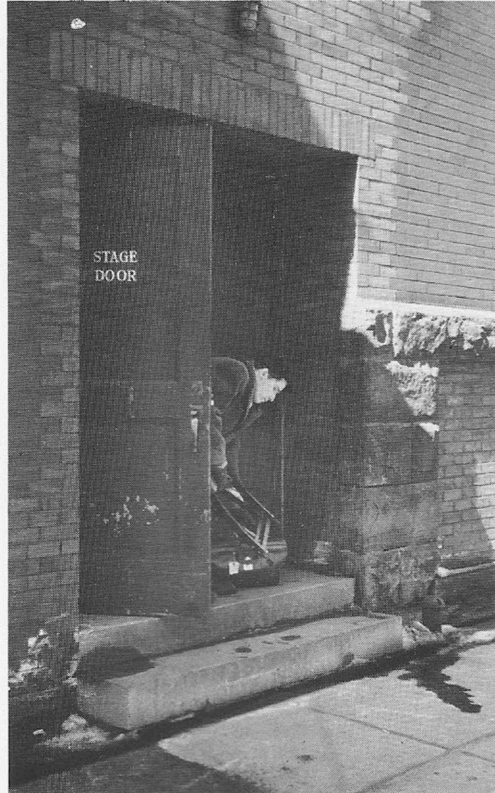
Quanto al fatto di prendermi cura delle mie mani, è solo una questione di buon senso. Porto quasi sempre i guanti perché ho problemi di circolazione. Per la stessa ragione le immergo nell'acqua calda prima dei concerti.





Ho sempre usato la stessa sedia per la semplice ragione che non sopporto di essere seduto su una superficie inadatta al mio modo di suonare il pianoforte. Tanto per cominciare mi rifiuto di sedermi su una sedia che non sia rigida e ciò esclude tutti gli sgabelli da pianoforte convenzionali. Questa sedia, per inciso, ora ha perduto tutto quello che le rimaneva del sedile: durante una tournée qualcuno l'ha calpestata mentre la mettevano nel bagagliaio di un aereo. Per cui oggi utilizzo solo l'intelaiatura della sedia, ed è incredibile quanto sia comoda.




STAGE
DOOR


STAGE
DOOR









Da Steinway, aprile 1957.

Con Sviatoslav Richter, Mosca, 1957.

Con Yehudi Menuhin, Toronto, 1980.







hanno una vivacità e uno slancio eccezionali. Era finalmente riuscito a ritrovare il controllo di sé decidendo che, da allora in poi, le sue opere sarebbero state arbitrate da questo principio puerile, pesante e impegnativo, ma che, in forza delle considerazioni armoniche di cui l'aveva dotato, ha funzionato e gli ha permesso di aprire prospettive inattese. Ne sono venute fuori grandi opere, ma penso che poche sue cose avrebbero avuto bisogno di un sistema, perché Schoenberg era uno straordinario "calcolatore drammatico" e otteneva già dieci anni prima esattamente gli stessi effetti senza per questo ricorrere a un sistema.

Un fenomeno curioso è apparso verso la fine del Quattrocento: i compositori si sono lanciati alla ricerca di un'identità e l'affermazione dell'identità, nel periodo che chiamiamo, forse a torto, l'alto Rinascimento, coincise con la creazione di sistemi opposti gli uni agli altri che, a loro volta, diedero vita a una sorta di spirito di competizione. Ciascuno si sentì così autorizzato a dire: «Il mio sistema ribalterà il tuo sistema o il sistema precedente, perché il senso della storia lo ha decretato superiore». Niente illustra meglio questo atteggiamento dei primi scritti di Boulez (spero che da allora sia tornato a un modo di pensare più sensato). Era persuaso che la storia venisse definita da una serie di vette fra le quali suppongo collocasse se stesso. Non credo che la storia si evolva in questo modo e, se così fosse, sarebbe una cosa tremendamente deprimente, perché colui che si rifiuta di lasciarsi condizionare dallo spirito dei tempi non ha più la possibilità di contribuire a nulla. Ma verso il sedicesimo secolo, e anche in pieno sedicesimo secolo, vi fu chi mantenne un po' di quel senso della ricerca spirituale che è requisito necessario alla ricerca dell'identità. Sa qual è il mio compositore preferito? Indovini.

B. M. - Bach o Schoenberg...?

G. G. - Bach o Schoenberg, sì, se avessi l'audacia di riconoscermi in un maestro di tecnica. Ma quanto alla ricerca spirituale, no. Allora? Uno... due... tre... Orlando Gibbons.

T. Š. - Intende il virginalista inglese che...

G. G. - Sì, sì! D'altronde conosco un solo Orlando Gibbons, questo meraviglioso compositore di fine Cinquecento-inizio Seicento. E quando dico che si tratta del mio compositore preferito questa mia professione di fede viene accolta con una certa dose di scetticismo,

mentre io non ho mai detto nulla di più serio. La mia ammirazione non ha nulla a che vedere con la qualità tecnica delle sue opere, sebbene essa sia considerevole; in effetti Gibbons è un compositore la cui tecnica è incorporata in maniera così inestricabile nella natura e nella struttura della sua musica che non ci si accorge nemmeno più della sua presenza. Tuttavia non penso a lui come al più grande compositore dal punto di vista tecnico — in questa categoria voterei per Bach — neppure come al più grande tecnico del suo periodo storico — il suo compatriota William Byrd ne avrebbe più titolo. Byrd è molto più virtuoso e molto più cosciente del proprio virtuosismo. In confronto a Gibbons sarebbe un po' come Thalberg o Moscheles in confronto a Chopin, o come Richard Strauss in confronto a Mahler. Byrd è meraviglioso, ma con lui ogni contrappunto, ogni canone è lì come se il compositore volesse esibire la propria perfezione. No, è una questione molto più personale e molto più semplice: da venticinque anni ho provato più gioia ascoltando la musica di Gibbons che quella di qualsiasi altro compositore, e non faccio fatica a dichiararmi suo proselito.

Ma Gibbons non è del tutto un compositore individualista; si situa a cavallo fra due epoche; quella del delizioso anonimato che conobbe il pre-Rinascimento e che egli esplorò, e quella dell'individualismo forsennato del Barocco che stava per inaugurare un regno di trecento anni di musica tonale in Europa. In parte è perché è riuscito a combinare questi due stili che mi affascina; ho sempre provato un vivo affetto per i personaggi "fin de siècle", per gli artisti che, situandosi alla fine di un'epoca, riescono a conciliare nelle loro opere due tendenze apparentemente opposte. Schoenberg mi affascina per una ragione in fondo analoga e, come Schoenberg, Gibbons era prima di tutto un conciliatore. (Schoenberg è sempre stato accusato di essere un rivoluzionario, cosa alla quale aveva ragione di ribellarsi perché, come abbiamo visto, considerava la propria opera come l'estensione logica della tradizione classica e romantica tedesca). In questo senso, che Gibbons abbia torto o ragione, che accosti audacemente le tecniche modali e le tecniche tonali o che scriva inni straordinariamente puri che avrebbero potuto benissimo firmare Purcell, Händel, Mendelssohn o Charles Wesley, posso in qualche modo identificarmi con lui e dire: «Ecco ciò che mi sarebbe piaciuto fare a quell'epoca».

B. M. - È consuetudine accomunare i tre compositori della "seconda scuola di Vienna". Lei ha ampiamente contribuito a far conoscere le

loro opere suonandole, incidendole, e questo dall'inizio della Sua carriera di pianista. Ha scritto anche numerosi saggi su Schoenberg, evidentemente uno dei Suoi autori preferiti. Ha parlato invece molto meno degli altri due, Anton Webern e Alban Berg. Come vede la relazione che c'è fra questi tre personaggi?

G. G. - Ho molte riserve su questa idea di "scuola". Si ritiene che, essendo stati Berg e Webern discepoli di Schoenberg, debbano automaticamente rappresentare un qualche aspetto della sua ideologia. Come Lei sa è opinione comune che Webern rappresenti in un certo senso il prolungamento del messaggio e della tecnica di Schoenberg: cioè tutto quello che fu poi ulteriormente sviluppato da Boulez e dai seguaci del serialismo integrale; ed è opinione comune che Berg, per il fatto di scrivere secondo un'idioma relativamente conservatore, rappresenti il suo passato, il mondo a partire dal quale è scaturito, e che Schoenberg rappresenti una specie di presenza intermedia. Tutto questo non mi convince molto. Che cosa sarebbe accaduto, in che modo i posteri avrebbero valutato il ruolo di Webern e di Berg se essi non avessero lavorato con Schoenberg? Immaginiamo per un momento che Alban Berg avesse studiato con Richard Strauss, ad esempio. Che ne sarebbe stato, non della sua evoluzione, ma delle connessioni che si sono volute stabilire fra questi tre uomini? Effettivamente furono discepoli di Schoenberg, ma, essendo piuttosto allergico a questo modo di etichettare la gente come progressista o conservatrice, vedo i loro rapporti in modo diverso. Vedo Schoenberg come una specie di furia, di colosso biblico profetizzante ai quattro venti, un personaggio quasi beethoveniano nella sua veemenza verso se stesso, il suo ruolo e le sue opere. Vedo Webern come uno che fondamentalmente non era nel suo elemento scrivendo musica tonale: ne sono prova le sue prime opere, tonali e non molto buone, se non addirittura imbarazzanti; era un uomo interessato prima di tutto alla purezza delle forme, alla geometria, ma che allo stesso tempo sentiva la propria musica con un'intensità formidabile; i silenzi, le lunghe pause disseminate nelle sue opere non possono non far pensare ai buchi che si trovano nelle sculture di Henry Moore o nelle frasi di Harold Pinter. Hanno una prodigiosa carica emotiva. Ma è stato uno che ha trovato la sua vera strada molto tardi nella propria vita, elaborando una tecnica miniaturista molto pura e molto bella, che ha fatto di lui il Samuel Beckett o il Piet Mondrian della musica. Se è questo che viene chiamato il futuro o il progresso, mi sta bene. Veniamo a Berg. Lo vedo come una sorta di Musorgskij meglio orga-

nizzato, che dispone di una tecnica migliore, il genere esteta da caffè piuttosto nevrotico, interessato all'immagine autobiografica che vuole dare di sé, che produce una musica follemente appassionata ma usando una tecnica affatto inadeguata a quella passione. Metteva nelle sue opere tutti gli ingredienti di cui disponeva per sortirne un miscuglio straordinariamente eclettico, che assorbiva tutte le influenze esterne, e non soltanto quelle di Schoenberg, malgrado tutte le lettere ossequiose che scriveva in continuazione al vecchio, e che immancabilmente ricevevano risposte scorbutiche. Al contrario di Webern, che non ebbe mai vero gusto per la musica tonale, Berg mi sembra uscire dal suo ambiente naturale quando compone — come fece per quasi tutto l'arco della sua esistenza — in maniera non tonale o quasi non tonale. Si ritiene in genere, perché fa comodo crederlo, che gli anni portino automaticamente maturità e saggezza. Ma non è sempre vero, e se in età matura Berg scrisse opere tecnicamente più sofisticate, non per questo esse sono migliori, linguisticamente parlando, di quelle che componeva in gioventù. Ci fu un momento della sua vita, in effetti, all'inizio della carriera, in cui scrisse in uno stile che gli si adattava perfettamente, che costituiva il suo ambiente naturale; una lingua vicina a ciò che diventerà l'atonalità, o che perlomeno annuncia la fine della tonalità, e nella quale usa motivi di tipo wagneriano, ma inserendoli nelle vecchie forme dell'Allegro di sonata. Naturalmente il problema di Berg negli anni successivi sta nel fatto che continuò a utilizzare forme antiche e tecniche nuove, e che queste forme e queste tecniche non si sposavano molto bene. Tentando di calare le idee di Schoenberg in un nuovo idioma, compose musiche perlopiù magnifiche, ma mai del livello di quelle che scrisse in gioventù, perché più si allontanava da quella zona pericolosa in bilico tra tonalità e atonalità per impegnarsi sulla strada di quest'ultima, meno era veramente se stesso.

B. M. - Vuole insinuare che Berg non ha mai raggiunto una propria maturità di linguaggio?

G. G. - No, certamente no, perché è evidente che ha trovato un proprio linguaggio. È molto facile, ascoltando il *Concerto per violino* o la *Suite lirica* dire: è Berg! Probabilmente è il solo compositore dodecafonico che un profano possa identificare di primo acchito; ma Berg era la perfezione eclettica, dall'inizio alla fine, e ho la sgradevole impressione che sia morto al momento giusto, per il bene della sua reputazione; se fosse vissuto più a lungo — intendiamoci, non

voglio assolutamente dire con questo che gli avrei augurato una morte prematura —, ma se fosse vissuto di più credo che le tracce di sentimentalismo — in mancanza di una parola più originale — che vi sono in lui, e che diventano sempre più dominanti nelle sue ultime opere, in particolare nel suo *Concerto per violino*, sarebbero aumentate a spese delle strutture organiche, così meravigliosamente concatenate, che creava in gioventù. Sa, ho una teoria strana, molto perversa, e certamente non infallibile, secondo la quale — come dire — la mescolanza di stili rappresenta, attraverso l'intermediazione della tecnologia, l'avvenire della musica; teoria in base alla quale posso sostenere che mai gli stili furono mescolati in maniera più convincente che nel suo op. 1 e che, in molti casi, i compositori non realizzano mai nulla di migliore delle loro prime opere. Ritengo che Bizet non abbia mai scritto niente di meglio della sua *Sinfonia in do maggiore*, composta all'età di diciassette anni. C'è anche l'esempio — è un cliché, ma non importa — del *Sogno di una notte di mezza estate* di Mendelssohn. Credo che Berg non abbia mai scritto niente di migliore della sua *Sonata per pianoforte* op. 1. Pur sottomettendosi alle esigenze formali dell'Allegro di sonata egli utilizza tre motivi abbastanza brevi che assomigliano a *Leitmotive* wagneriani; a partire da questi motivi di per se stessi relativamente poco attraenti costruisce una struttura straordinariamente compatta, inserendo tutto l'insieme nel vecchio quadro di esposizione, sviluppo e ripresa. Naturalmente, questo divenne in seguito il suo problema: non riusciva più a staccarsi dalle vecchie forme, a fondere questo genere di materiali perfettamente saldati in forme nuove, come invece Webern; lui sì, riuscì a farlo. Di qui la convinzione che Webern rappresenti l'avvenire e Berg il passato. Ma credo che si tratti di una visione semplicistica delle cose; quello che è accaduto è che nel 1908, a ventidue o ventitré anni, Berg ha scritto il suo op. 1 e ha fatto centro.

B. M. - Mi chiedo se Berg sarebbe stato soddisfatto di essere rappresentato dal suo op. 1?

G. G. - Probabilmente no. E non si sarebbe probabilmente nemmeno riconosciuto in questa mia descrizione. Ma che ci posso fare? Mi piace la mia teoria! (*risate*)

Ulla Colgrass - Lei passa con la massima disinvoltura da Bach a Skrjabin a Hindemith. C'è un compositore contemporaneo al quale si sente in particolar modo vicino?

G. G. - Non potrei dire di sentirmi particolarmente vicino alla scena contemporanea. Molte delle cose che avvengono oggi mi appassionano, ma quel che mi infastidisce nel mondo musicale — non si tratta di una novità, ma di una cosa vecchia quanto la musica stessa — è l'idea di uno scisma, l'idea che ci si debba muovere in tale o talaltra direzione a seconda delle mode, e la presenza di elementi in lotta all'interno di fazioni che rappresentano queste polarità scismatiche. Mi piacerebbe un ambiente musicale nel quale non si fosse costretti a prendere partito. Questi antagonismi hanno tuttavia perduto recentemente la propria virulenza, e questo credo sia un segno incoraggiante. Ma fino a circa dieci anni fa si aveva l'impressione che fosse obbligatorio schierarsi da una parte o dall'altra, e tutta la macchina propagandista dei media attizzava queste dispute fra fazioni.

D. K. - Come compositore Lei è conosciuto per essere l'autore di un op. 1, il suo Quartetto d'archi, *a proposito del quale scrisse quando fu inciso: «È l'op. 2 che conta». Questo op. 2 sembra che non sia mai venuto alla luce. Ha forse rinunciato a comporre?*

G. G. - Per nulla al mondo! Ma dopo molti tentativi successivi al *Quartetto*, mi sono convinto del fatto che solo facendo intervenire la tecnologia e sfruttando il potenziale musicale della voce parlata sarei riuscito a continuare il mio lavoro di compositore. Ho la coscienza che tutto questo non è stato veramente accettato; continuo tuttavia a ritenere che i miei documentari radiofonici, anche se sprovvisti di materia musicale nel vero senso della parola, siano pur sempre delle strutture musicali e costituiscano delle vere e proprie "composizioni".

T. P. - Lei utilizza nei Suoi documentari radiofonici una tecnica secondo la quale si sentono due, tre o quattro voci parlare simultaneamente. Un critico nel «New York Times» li descrive così: «È come se ci si trovasse nella metropolitana all'ora di punta, leggendo un giornale e ascoltando contemporaneamente frammenti di due o tre conversazioni mentre in sottofondo una radio mugghia nel bel mezzo del fracasso me-

tallico della metropolitana». Lei stesso parla a questo proposito di «radio contrappuntistica».

G. G. - Sì, molto onestamente credo che non sia essenziale in materia di radio capire ogni parola. Basta mettere l'accento su un certo numero di parole chiave nelle frasi "in controsoggetto" affinché l'uditorio sappia che quella tale voce è sempre in azione, permettendogli allo stesso tempo di dirigere la propria attenzione alla o alle voci principali, e di considerare le altre come una sorta di basso continuo. Usciamo da una lunga e magnifica tradizione radiofonica, è vero, ma era una tradizione eccessivamente lineare: una persona parlava, seguita da un'altra, interrompendosi all'occasione per un "e" o per un "ma", ma mai si potevano sentire due persone in contemporanea. Sono cresciuto con questa tradizione e ne ho molto apprezzato le produzioni. Tuttavia ho sempre avuto la sensazione che la lingua parlata avesse in sé una dimensione musicale da cui non si è mai cercato di trar partito.

Ho forgiato il termine di "radio contrappuntistica" per rispondere ad alcune critiche. Quando *The Idea of North* è stata trasmessa per la prima volta nel 1967, la parola che andava di moda era "aleatorio", e alcuni critici si sono affrettati ad applicarla al mio lavoro. Nulla di più lontano dalla verità, ed è per oppormi a questa impressione che mi sono messo a parlare di radio "contrappuntistica", richiamandomi così a una disciplina altamente organizzata, nella quale ogni voce ha vita autonoma, ma nello stesso tempo aderisce a certi parametri di disciplina armonica. Faccio molta attenzione al modo in cui le voci funzionano insieme e si separano, in una prospettiva che è al tempo stesso sonora e che si riferisce al contenuto di ciò che viene detto.

Attualmente lavoro a un'idea che probabilmente non sarà messa in opera prima di un anno, almeno, ma ho l'intenzione di realizzare l'equivalente radiofonico del Mottetto a 64 voci di Thomas Tallis (*risate*); per ora non voglio dirne di più per non rischiare di far saltare il progetto!

T. P. - Lei usa lo stesso genere di idee nel suo lavoro in televisione.

G. G. - Sì, se si vuole, ma soltanto nel senso che cerco di eliminare tutto ciò che potrebbe essere aleatorio. Così, nei cinque film su

Bach* che stiamo attualmente preparando, ci sono alcune discussioni fra il regista e me, che sembrano del tutto spontanee. Ora, in realtà, tutto ciò è il risultato di lunghi mesi di intenso lavoro, di un copione interamente scritto, imparato a memoria e provato.

T. P. - Crede che la nostra epoca sia matura per un ritorno alle forme epiche? Molti artisti sembrano credere che i prossimi anni ci riservino proprio questo.

G. G. - Per quel che riguarda le grandi correnti artistiche cerco di evitare di pensare in termini di generalizzazioni. Se dicessi: «Sì, siamo in un periodo maturo per un ritorno alle forme epiche» ciò potrebbe implicare che vi fu un periodo in cui non erano di moda. Non credo che le cose vadano necessariamente in questo modo.

Prenda l'anno 1913... No, no, meglio ancora il 1912. Arnold Schoenberg sta scrivendo il *Pierrot lunaire*; Webern lavora ai pezzi brevi che immediatamente seguirono le sue miniature per quartetto d'archi e Berg compone gli *Altenberg Lieder*. Immaginiamo che il mondo si fermi in questo preciso istante: lo storico sarebbe obbligato a dire: «L'età delle forme epiche è finita; ci troviamo ora in un'epoca di frammentazione, e l'idea di una lunga linea di continuità musicale ha fatto il suo tempo».

Per quanto mi riguarda non riesco a credere che questa sia l'esatta descrizione dell'anno 1912, anche se effettivamente molti storici della musica dovevano sottoscriverla. Nello stesso periodo Jean Sibelius lavorava alla prima stesura della sua *Quinta Sinfonia*, che rientra molto più nell'epopea che nella frammentazione! Inutile aggiungere altro per dimostrare l'assurdità di queste generalizzazioni. Trovo assolutamente deplorevole questo modo di considerare le cose, questa tendenza a dire: «Questo è l'anno dell'antieroe; l'anno prossimo sarà quello dell'eroe». Cose che non dovrebbero avere importanza, cose di cui dovremmo esserci liberati.

T. P. - Poiché Lei stesso scrive musica, quali sono secondo Lei i grandi problemi con i quali si confronta un compositore del 1980?

G. G. - Non lo so. Mi piacerebbe un mondo in cui nessuno si preoc-

* Si tratta naturalmente della serie *Glenn Gould suona Bach* interrotta, dopo il terzo episodio, dalla morte di Glenn Gould.

cupasse di ciò che sta facendo il vicino, dove la sindrome del pensiero di gruppo del tipo: «Lei riesce a mantenere un accordo di *do maggiore* per trenta minuti, io lo manterrò per trentuno» sparisse completamente. Ciò detto non si tratta qui di un fenomeno prettamente contemporaneo: semplicemente, vent'anni fa si manifestava in altro modo.

Per questa ragione mi è impossibile dire: «Mi piacerebbe vedere una riaffermazione del sistema tonale nel suo originale splendore», oppure: «Mi piacerebbe vedere un ritorno al serialismo integrale di Babbitt, come quello che esisteva verso il 1959». Per contro, ciò che effettivamente vorrei è una situazione nella quale le pressioni e le polarizzazioni che questi sistemi hanno prodotto, presso i loro sostenitori e i loro avversari, non esistessero più del tutto. È molto deprimente sentir parlare di situazioni nelle quali l'idea competitiva e imitativa rispetto a ciò che va nel senso della corrente regna sulla creatività. Nulla mi sembra meno importante o più nefasto, come si preferisce.

U. C. - Supponendo che Lei abbia ancora venticinque anni di incisioni davanti a sé, ha un obiettivo, ha in mente un prodotto?

G. G. - Naturalmente. Quando avevo circa vent'anni il mio progetto a lungo termine era di cessare di dare concerti intorno alla trentina, e incidere probabilmente fino ai cinquant'anni. Ebbene, ho effettivamente smesso di dar concerti prima di aver raggiunto i trentadue anni, e il contratto d'incisione con la CBS va poco oltre i miei cinquant'anni. Non mi perdo adesso sui dettagli. Tuttavia, appena il mio contratto sarà scaduto, ci sarà un cambiamento deciso nei miei orientamenti, proprio come vent'anni fa. Per ora preferisco non dire nulla. Ho sempre creduto nel cambiamento, perché sono troppe le cose che spero di fare.

Parte terza

Appendici

Questionario di Glenn Gould

Gennaio 1952

Negli anni in cui lavoravamo insieme, Glenn Gould mi parlò con aria divertita di un questionario che la radio canadese gli aveva chiesto di compilare quando aveva cominciato a collaborarvi con una certa regolarità, e che lui aveva ritrovato nei suoi archivi. Lo pubblichiamo qui perché ci sembra tratteggiare l'autoritratto estremamente profetico di un giovane pianista diciannovenne, rivelando, a posteriori, quelle che sarebbero poi state le aspirazioni della sua vita.

B. M.

Nome:	Glenn Gould.
Indirizzo:	32 Southwood Drive.
Telefono:	HO-9422.

Connotati

Altezza:	1.75 m.
Colore dei capelli:	Castani.
Colore degli occhi:	Azzurri.
Data di nascita:	25 settembre 1932.
Luogo di nascita:	Toronto.
Nome dei genitori:	Florence e Russell Gould.
È sposato?	No.

Titoli di studio

Scuola elementare:	Williamson Road.
Scuola secondaria:	Malvern College.

Scuola di musica o d'arte drammatica:	Conservatorio Reale di Musica di Toronto
Quali lingue parla?	Il francese (ma non correntemente)
Attività extra-scolastiche o universitarie:	Troppo occupato dalla musica per dedicarmi ad altre attività.

Viaggi

Una tournée di concerti nel Canada occidentale: ottobre-novembre 1951. Altre tournée previste in tutto il paese in marzo-aprile 1952 e, poi, in novembre.

Può elencare tutte le città in cui è vissuto?
Ho sempre vissuto a Toronto.

Attività professionali

Oltre alla radio (o alla televisione), quali sono state le altre Sue esperienze in pubblico, in campo operistico o concertistico? Indichi le date.
La mia attività principale è dare concerti (più che la radio).

Alcune date (con orchestra):
— Toronto Symphony Orchestra: gennaio 1947, dicembre 1947, gennaio 1951, marzo 1951, dicembre 1951
— Royal Conservatory Symphony: maggio 1946, maggio 1950
— Hamilton Symphony: marzo 1950
— Vancouver Symphony: ottobre 1951

Inoltre, numerosi recital come solista.

I suoi genitori hanno talento musicale o teatrale?
Sì, ma non sono dei professionisti.

Attività radiofoniche

Elenchi, per favore, le sue partecipazioni a registrazioni radiofoniche (indichi l'occasione e la data).

Recital domenicale (Trans-Canada)	Dicembre 1950
Solista con la Toronto Symphony Orchestra	Gennaio 1951 Marzo 1951
Recital (Trans-Canada)	Aprile 1951
Recital del mercoledì sera	Agosto 1951
Solista con la Vancouver Symphony	Ottobre 1951
Programma Beethoven con la Toronto Symphony Orchestra	Dicembre 1951

Domande di carattere generale

Abita in città o in campagna?
In città, tranne d'estate.

Cosa preferisce?
La campagna.

Svaghi?
La mia occupazione preferita è la lettura. Gli autori contemporanei che prediligo: T.S. Eliot, Christopher Fry.

Quali sono i suoi hobby?
Anche se mi suona sgradevolmente artificiale devo dire che la musica è per me tanto un hobby quanto una vocazione.

Il suo sport preferito?
(...)

Cosa La interessa di più nella radio?
Come pianista, la cosa che più mi colpisce della radio è la sensazione di trovarmi nello studio per raggiungere un unico obiettivo: produrre musica. È vero che spesso la presenza umana, l'eccitazione

di suonare sul palcoscenico aggiungono qualcosa all'esecuzione. Ma alla radio, in compenso, l'idea che nessun effetto visivo possa distrarre l'attenzione né far sorvolare su certe mancanze dell'interpretazione influisce positivamente sull'atteggiamento dell'artista. Per me è essenziale la concentrazione sui dettagli puramente musicali, ed è più facile raggiungere questa concentrazione se non ci si sente responsabili del piacere visivo del pubblico.

Cosa pensa della musica contemporanea? Quali sono i suoi gusti in questo campo?

Confesso di non saper mai resistere se mi si dà l'occasione di dire ciò che mi piace e ciò che non mi piace in musica. E questo è particolarmente vero per quanto riguarda la musica moderna, perché essa costituisce sempre l'argomento di conversazione più controverso tra i musicisti, in qualunque epoca. I miei gusti in materia di musica contemporanea tendono verso quella che, in generale, è considerata la rivoluzione più radicale della musica occidentale: la scuola viennese del ventesimo secolo. Ho scoperto che i grandi compositori di questa scuola (Arnold Schoenberg, Anton Webern, Ernst Křenek) avevano una concezione delle potenzialità musicali che ha permesso loro da una parte di essere i logici continuatori della grande tradizione classica e romantica tedesca (Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Wagner, Mahler, Richard Strauss), dall'altra di restaurare, mettendoli in pratica nella musica del ventesimo secolo, molti ideali dell'arte rinascimentale e barocca che, da tanto tempo, erano relegati nell'ombra. A questo riguardo uno dei meriti non minori di Schoenberg è stato quello di aver compreso chiaramente il problema della polifonia classica: nella sua musica vediamo resuscitare per la prima volta la scienza del contrappunto puro, senza dubbio alcuno mai più riscontrata, a un livello così intenso, in nessuna musica dopo quella di J. S. Bach. Mentre proseguiva i suoi sforzi nella ricerca di una maggiore libertà contrappuntistica, Schoenberg cominciò ad abbandonare il sistema armonico tonale. Inizialmente si trattava solo di inserire un maggior cromatismo nella sua musica. Ma, a conti fatti, si rese conto che le esigenze armoniche della nuova musica si potevano soddisfare solo con un sistema di organizzazione armonica che consistesse (almeno in parte) nel mettere in campo le possibilità dell'"atonalità". Ma, come sempre avviene nella musica polifonica, questa deve costituire un'unità vitale a sé. Nel 1924 Schoenberg si mise a lavorare secondo il sistema dodecafonico, la soluzione che aveva dato a tale problema. L'importanza del risultato non può lasciare dubbi in chi

ha capito quale grande genio lavorava in capolavori quali il *Terzo* e il *Quarto Quartetto per archi*.

A mio parere toccò a Webern proseguire l'influenza rivitalizzante di Schoenberg. Nell'arte di Webern vedo un approccio che elimina tutto ciò che non è assolutamente essenziale, esigendo la massima economia di mezzi e producendo così una tra le polifonie più ricche e più belle, il cui discorso musicale è straordinariamente diretto, e che nondimeno contiene una delle musiche più toccanti ed espressive che siano mai state scritte.

Tutto ciò mi porta, del resto, a una domanda fondamentale: possiamo noi, e fino a dove, proseguire oltre in questa direzione?

Tra parentesi, il mio repertorio include le opere complete per pianoforte di Schoenberg, Berg e Webern — eseguite in numerosissimi concerti — e la prima canadese della *Terza Sonata* di Ernst Křenek (a Toronto nel 1951).

A titolo indicativo:

— I più grandi compositori moderni: Arnold Schoenberg, Anton Webern.

— I compositori moderni più sopravvalutati: Béla Bartòk, Igor Stravinsky.

Ultima intervista

L'intervista che segue è "postuma". Si tratta infatti chiaramente di una prima minuta, trovata manoscritta fra le carte di Glenn Gould dopo la sua morte. Dopo quelle concesse nel 1980 e nel 1981 Glenn Gould si era rifiutato di dare altre interviste. Aveva tuttavia cominciato a redigere le risposte ad alcune domande fattegli per iscritto dal giornalista americano David Dubal sulla sua concezione del lavoro strumentale. Questo manoscritto è stato pubblicato nel numero dell'autunno 1984 di «Piano Quarterly».

B. M.

David Dubal - Pare che molti pianisti si sentano obbligati a lavorare al pianoforte, ma anche che mettersi al piano sia per loro penoso quanto lasciarlo. Lei ha affermato di non avere bisogno di lavorare allo strumento. Fa forse una distinzione fra l'idea di lavorare e quella di suonare?

Glenn Gould - In tutta franchezza mi è molto difficile capire la nozione di bisogno associata a quella di lavoro, eppure è così che i più definiscono il proprio rapporto con lo strumento. Ne ho già parlato a più riprese e quindi corro seriamente il rischio di ripetermi. Diciamo che, per me, un rapporto con il pianoforte — e, in realtà, con qualunque strumento, anche se posso parlare con autorevole competenza soltanto del pianoforte — che implichi una sorta di servitù tattile, che esiga da sei a otto ore al giorno di contatto cinetico, che richieda la presenza di un pianoforte nel camerino del pianista perché possa accertarsi fino all'ultimo istante prima di entrare in scena di saperlo ancora suonare, non lo capisco. Mi è perfino difficile dire fino a che punto tutto ciò sia lontano dalla mia esperienza. Un piccolo aneddoto... Quando ero bambino mi lasciava totalmente sbigottito il fatto che la maggior parte delle edizioni musicali — anche le migliori — che si trovavano all'epoca sul mercato, l'edizione Bischoff di Bach, o Schnabel di Beethoven, per esempio, contenessero, fra le altre varie informazioni, indicazioni di diteggiatura. Guardavo quel-

le diteggiature, arrivavo anche a provarle, e trovavo che raramente corrispondevano a quello che facevo o che avrei voluto fare io. Mi sconvolgeva immaginare che delle persone fossero pagate per aggiungere a una fuga o a una sonata indicazioni a volte sbagliate, spesso ingannatrici e, in ogni caso, superflue. E continua a sconvolgermi, non riesco ancora a capirlo. Una diteggiatura è, per me, qualcosa che nasce spontanea nel momento in cui si guarda una partitura, e che si modifica automaticamente se cambia il modo di considerare la partitura.

Ho spesso avuto occasione di manifestare a questo proposito il mio stupore ma, come minimo, ho sempre avuto da parte dei miei interlocutori una reazione di muto scetticismo, come se volessero dirmi: «Non hai altre amenità da raccontarci?...».

A poco a poco, nel corso degli anni, malgrado affermassi di non aver mai scritto, a mia memoria, alcuna diteggiatura su una partitura, io stesso ho iniziato a dubitare delle mie parole. Ho cominciato a domandarmi se tutto ciò non fosse, forse, un po' troppo bello (o troppo insignificante, a seconda del punto di vista) per essere vero. Ora, circa sei mesi fa mi è capitato fra le mani un pacchetto di partiture e altri vari ricordi della mia infanzia. Ho scoperto là dentro la partitura sulla quale, a dodici anni, avevo studiato il *Quarto Concerto* di Beethoven, con cui feci il mio esordio con orchestra un anno più tardi. Lo spartito in questione era in condizioni disastrose. Una quantità di pagine erano state strappate e poi riattaccate con lo scotch, e contenevano tutta una serie di codici misteriosi, a sei cifre, scritti sui margini o sulla copertina. Questo da principio mi incuriosì, finché mi ricordai che all'epoca i numeri di telefono di Toronto non erano stati ancora portati a sette cifre, e mi accorsi quindi che tutti quei codici altro non erano che i numeri di telefono dei miei compagni di scuola. Esaminai comunque attentamente ogni pagina dello spartito, e fu un'esperienza molto divertente. In tutta franchezza non mi avrebbe sorpreso scoprirci cinque o sei diteggiature, riguardanti più che altro qualche passaggio particolarmente astruso, o magari qualche commento descrittivo ispirato dal mio professore (sa, il genere di cose che si incontrano nelle partiture degli studenti o, a volte, anche dei professionisti... «Procedere piano, trattenere delicatamente, improvvisamente agitato, calma eterea...», e tutto questo tipo di idiozie). Ebbene, non c'era niente, non una parola, non una diteggiatura, non il minimo segno — tranne le pagine strappate e riattaccate e i numeri di telefono — che potesse testimoniare che quella partitura fosse mai stata toccata da mano d'uomo. Eppure si trattava di una

partitura che aveva giocato un ruolo molto importante nella mia vita di bambino, una partitura che, probabilmente, ho passato più tempo a elaborare — se si può chiamare elaborare il fatto di suonarla e risuonarla accompagnato dai dischi di Schnabel con l'Orchestra di Chicago diretta da Frederick Stock — di qualunque altra opera di queste dimensioni, prima e dopo di allora.

L'unica ragione per cui racconto questo aneddoto è perché spiega abbastanza bene, secondo me, in cosa le mie idee sul lavoro al pianoforte siano state sempre considerate poco ortodosse.

Ciò che, al contrario, appariva molto più ortodosso, all'epoca, era l'importanza del tempo che io passavo ogni giorno allo strumento. Non mi fissavo mai limiti di tempo (a parte quelli che mi erano imposti dal fatto che andavo anche a scuola e che avevo dei compiti da fare a casa), ma credo di non esagerare dicendo che dedicavo qualcosa come tre ore al giorno al pianoforte. Oggi mi è veramente difficile immaginare come abbia potuto sopportarlo, ma quello fu l'unico periodo della mia vita in cui io mi sono attenuto a un programma di lavoro che si potrebbe considerare relativamente comune e, secondo i miei criteri, rigoroso. Ciò, d'altra parte, non deve sorprendere, trattandosi di un periodo in cui ci si costruisce un repertorio, e durante il quale si legge per la prima volta una quantità di opere nuove. Per rendere attuali le cose diciamo che oggi (e così è stato per la verità durante tutta la mia vita professionistica) lavoro al piano soltanto se assolutamente necessario, ed esclusivamente per consolidare una concezione già elaborata della partitura, mai al semplice scopo di essere in contatto con lo strumento in quanto tale. Ecco un esempio. Al momento in cui ci scambiamo queste considerazioni la registrazione più recente che ho realizzato è quella delle quattro *Ballate* di Brahms. Le ho registrate a New York tre settimane fa. Ora, prima di prendere la decisione di registrarle non le avevo mai suonate e neanche lette a prima vista — e nemmeno ascoltate (ad eccezione della prima, nella quale si cimentavano molti miei compagni di conservatorio). (A Lei giudicare cosa questo rivela sul repertorio pianistico).

Presi questa decisione circa due mesi prima di effettuare la registrazione, e durante le sei settimane che seguirono studiai la partitura di tanto in tanto, elaborando una concezione molto chiara del modo in cui avrei affrontato le *Ballate*. L'ultima mi parve particolarmente difficile. A suo modo è mirabilmente bella, quasi un inno, e ciò che me la fa amare è che si tratta di una di quelle opere relativamente rare di Brahms nelle quali egli lascia la propria immaginazione — una

sorta di flusso di coscienza — predominare sul suo senso del disegno e dell'architettura. Ma è difficile da rendere anche per questa ragione. Malgrado tutto sono riuscito a trovare un tempo accettabile e che dia un'unità a tutti gli episodi.

Ma quanto a suonarle, solo nelle due ultime settimane mi sono messo al pianoforte e, al contrario di quanto mi succedeva quando ero bambino (e di cui ho solo più un ricordo molto sfumato), sono in grado di dirLe abbastanza esattamente quanto tempo ci ho passato, dato che da qualche anno ho preso l'abitudine di cronometrarmi quando sono alla tastiera per evitare di esagerare. Rimasi dunque al pianoforte, come mia abitudine prima delle sedute di registrazione, una media di un'ora al giorno. In un paio di occasioni ho raddoppiato questo tempo per una ragione o per un'altra, per esempio perché un certo giorno avevo dovuto assentarmi per fare un lavoro di montaggio. Quell'ora mi permetteva comunque di suonare due volte da cima a fondo le *Ballate* (durano quasi esattamente una mezz'ora in tutto), e di riflettere sulle modifiche concettuali che volevo apportare.

Ciò premesso, quelle modifiche concettuali si erano consolidate — inutile precisarlo — per il fatto stesso che avevo lasciato svolgersi quelle *Ballate* dozzine di volte nella mia testa, guidando la macchina o dirigendole con l'immaginazione nel mio studio. Ed è là, in effetti, che ho passato più tempo a "elaborarle".

In ogni caso sono passate tre settimane dalla fine delle sedute di registrazione, e da allora non ho più toccato il pianoforte. Attualmente mi dedico al montaggio, al missaggio, ad attività extra-pianistiche, se non extra-musicali, e non penso di fare nuove registrazioni prima di due mesi circa, ancora Brahms, le due *Rapsodie*. A quel punto il processo si rimetterà in moto e di nuovo, nelle due settimane precedenti la registrazione, rifarò le mie piccole incursioni quotidiane di un'ora alla tastiera.

D. D. - Si rende conto che questo sembra veramente incredibile?

G. G. - Sembra che questo contravvenga all'esperienza comune, ma è così.

D. D. - E quando, dopo sei o otto settimane, Lei ritorna allo strumento, non ha l'impressione che le dita rifiutino di collaborare e che Le ci vogliano un certo numero di giorni per ristabilire la coordinazione voluta?

G. G. - Al contrario. Quando ritorno al piano dopo un lungo pe-

riodo di tempo suono senza dubbio meglio che in qualsiasi altro momento, nel senso puramente fisico del termine, perché l'immagine mentale che governa quello che si fa è allora al suo punto più intenso e più preciso, perché non è stata confrontata alla tastiera, e dunque non è stata distratta nella purezza della sua concezione, nella sua relazione ideale in rapporto alla tastiera.

Posso farLe un altro esempio a questo proposito. Quando devo fare una registrazione evito volontariamente ogni contatto con il pianoforte per almeno quarantotto ore prima dell'inizio delle sedute, e quando arrivo allo studio non tocco mai il pianoforte prima che i tecnici siano pronti e che il direttore artistico annunci: «Prima registrazione». Naturalmente ci sono delle eccezioni, per esempio se il piano è stato sottoposto a un qualsiasi intervento di chirurgia riparatrice e se bisogna di conseguenza verificare cosa è stato modificato e operare le compensazioni necessarie. Ma altrimenti resto risolutamente lontano dal pianoforte; ne risulta che la "prima registrazione" è molto spesso la migliore, dato che è il momento in cui l'immagine mentale è più pura, meno soggetta alle contraddizioni della realtà di uno strumento mal regolato.

D. D. - *Ma questo presuppone una concezione molto specifica e molto sicura di ciò che comporta il fatto di suonare il pianoforte.*

G. G. - Senz'altro. Ciò presuppone il fatto di aver messo a fuoco a un dato momento con estrema precisione i dati che entrano in gioco, di averli in un certo senso congelati e immagazzinati, in modo da potervi ricorrere in qualunque occasione. In fin dei conti questo significa che non è con le dita ma con il cervello che si suona il pianoforte. Ciò che ho appena detto può sembrare uno schema spaventosamente facile e convenzionale, eppure è la verità. Se si ha un'idea assolutamente chiara di ciò che si vuole fare non c'è alcuna ragione per doverla confortare. Se non è così, tutti gli studi di Czerny e tutti gli esercizi di Hanon del mondo non saranno mai di alcun aiuto.

Con i ricordi non si scherza
ossia
Ricordi dell'Orchestra Sinfonica di Toronto

Come spettatore, il mio primo incontro con la Toronto Symphony — o, come la si chiamava allora, con la Toronto Symphony Orchestra — risale alla stagione 1939-40. Avevo all'epoca sette anni, l'orchestra circa diciotto. Il primo decennio del mandato di Sir Ernst MacMillan* alla direzione dell'orchestra volgeva al termine e, anche se evidentemente non posso rifarmi all'esperienza dei mei sette anni per essere autorizzato a formulare oggi un'impressione musicale specifica, ricordo di essere stato fortemente colpito dalla silhouette che Sir Ernst disegnava sulla scena. A quell'epoca aveva l'abitudine — che d'altra parte ho ritrovato immutata l'ultima volta che l'ho visto con l'orchestra — di fare la sua entrata beccheggiando fortemente in avanti, facendo pensare alla prua di un imponente veliero che, al momento di virare, sceglie la bordata più comoda invece di quella più sicura. In condizioni normali i primi violini facevano un vuoto nelle loro file per consentirgli il passaggio; ma nelle occasioni in cui doveva scortare un solista fino alla metà della rampa si tratteneva il fiato vedendolo navigare lungo il bordo del palcoscenico; in quella buona vecchia sala della Massey Hall il palcoscenico non era rettangolare, ma assomigliava piuttosto a un croissant, il che faceva sì che i primi leggii stessero in posizione precaria, a strapiombo sul baratro. Ci voleva un bel coraggio per osare avventurarsi in quel punto periglioso.

La sua andatura aveva poi qualcosa di inesorabile. Era rapida e con il baricentro basso a causa della sua inclinazione in avanti. Completamente diversa dalle manovre di avvicinamento al podio della maggior parte degli insigni direttori ospiti alla Massey Hall. Non aveva nulla dell'atteggiamento tipo «Siete-ben-sicuri-di-volermi-vedere?... Sì?... Allora-perché-non-dovrei-fare-una-o-due-riverenze?... Qui-per-

* Sir Ernst MacMillan, direttore d'orchestra, fu un'istituzione nella vita musicale canadese.

esempio?», grazie al quale molti celebri direttori arrivavano a estorcere alla folla scroscianti applausi. Il passo di Sir Ernst non aveva niente di una marcia verso il Paradiso. Ricordava piuttosto una coscienziosa sentinella comandata a sorvegliare quelle coste che già sorvegliava da più anni di qualunque altro dei suoi successori a Toronto, coste che erano destinate a restare sotto la sua guida ancora per una ventina d'anni.

Il suo modo di camminare per entrare in scena mi fece dunque una tale impressione che ancora oggi uso la stessa sua andatura, non solo durante le cerimonie (per la verità rarissime nella mia vita), ma anche nel mio quotidiano. Dovrei aggiungere incidentalmente che, proprio quando a sette anni vidi Sir Ernst per la prima volta, conobbi un periodo di passione neo-schweitzeriana per le formiche, il che mi imponeva — e mi impone tuttora — di adottare una posizione a testa bassa, per evitare di calpestare quegli insetti la cui vita mi ispira la più viva riverenza. L'incedere di Sir Ernst non fu quindi senza conseguenze pratiche sul mio sviluppo.

Un'altra cosa della quale mi ricordo a proposito di questo concerto è che mi trovavo seduto con i miei genitori proprio dietro due ragazzi molto eleganti, senza dubbio di qualche anno più grandi di me, che mia madre disse essere i figli di Sir Ernst. Non so quali fossero le sue fonti di informazione, ma la mamma aveva la bizzarra mania di raccogliere informazioni di questo genere, soprattutto quando potevano essere sfruttate a fini propagandistici. Nel caso specifico i due ragazzi erano impeccabilmente agghindati (questo era l'oggetto della propaganda: in effetti all'epoca non costituivo certo un esempio di stile per le persone del nostro ambiente); mamma decretò che erano la quintessenza di ciò cui dovevo aspirare in fatto di etichetta, e io da quel momento li detestai.

Come solista il mio primo incontro con la Toronto Symphony ebbe luogo nel 1947. L'invitato di turno era il maestro australiano Sir Bernard Heinze e io suonavo il *Quarto Concerto* di Beethoven. Non conservo un grande ricordo di Sir Bernard, a parte il fatto che era un uomo molto cortese, dedito ai motti di spirito all'inglese e ai baciamano all'austriaca: mia madre andava in brodo di giuggiole.

Credo sia stato in quell'occasione che mi resi conto per la prima volta dei pericoli del rondò. Come la maggior parte dei rondò, il Finale del *Concerto in sol maggiore* di Beethoven copre a quattro riprese lo stesso ambito tematico, ma, anche in questo caso, come nella maggior parte dei buoni rondò, ogni volta che enuncia il tema lo qualifica, ed è il modo di qualificare a determinare il marchio del com-

positore. Ogni qualificazione presuppone una modulazione in una tonalità differente, oppure cerca di creare un nuovo centro di interesse nella tonalità originaria e, mentre non c'è niente di straordinario nel fatto di contare quattro esposizioni di uno stesso tema in un rondò quando si suona da soli — il fluire della musica fa sì che si sappia sempre quando imboccare la tornata successiva —, a volte è più difficile in un concerto, dove nel frattempo sarà intervenuto il tutti e l'orchestra avrà continuato a suonare — ma non il solista —, o dove abbondano le occasioni di perdersi in fantasticherie.

Tutto questo per arrivare a dire che in quei giorni felici avevo un setter inglese che si chiamava Nick. Ah, com'era bello! Aveva uno stupendo mantello bianco e nero, ma perdeva il pelo molte volte all'anno; lo so, è normale che i cani perdano il pelo, ma Nick non era un cane normale, quando perdeva il pelo si trovavano lunghi ciuffi dovunque fosse passato, così come su tutti coloro cui aveva dato la zampa o aveva testimoniato il suo affetto. Mentre stavo vestendomi per il concerto e mi stavo mettendo il mio più bel vestito scuro, mio padre mi consigliò di tenere a distanza Nick, cosa, naturalmente, più facile a dirsi che a farsi. Nick era un animale affettuoso e pieno di attenzioni; non era di quelli che lasciano partire un amico per una missione importante senza accompagnarlo con i migliori auguri.

Fatto sta che durante il concerto, sulle ultime misure del movimento lento, lanciai per caso un colpo d'occhio verso il pavimento e mi accorsi che le gambe del mio pantalone erano costellate di bianco — una gran quantità di peli di setter offuscava lo splendore immacolato del mio bell'abito da concerto. In sé non ci vedevo evidentemente nulla di male ma, dal momento che questo, dopo tutto, avrebbe sicuramente tradito le scappatelle di Nick, mi sembrò indispensabile farne scomparire le tracce prima che i miei genitori venissero a trovarmi dietro le quinte. I lunghi e frequenti tutti orchestrali del Finale mi sembrarono offrire l'occasione ideale per farlo, e mi misi subito al lavoro, inserendo nella mia operazione di ripulitura quei gesti che ogni solista impaziente di riprendere a suonare è solito fare durante il tutti. Uno, due o forse tre — era questo il problema — dei tutti principali erano già passati, e l'operazione era quasi ultimata; una sola domanda mi assillava: a che punto del concerto eravamo esattamente? Il tutti che stavo ascoltando era quello dopo il quale, al momento di rientrare, dovevo passare alla dominante? O piuttosto quello al quale avrei dovuto fare eco in minore? O ancora quello che portava alla cadenza? Il problema non mi aveva sfiorato prima delle ultimissime misure di questo tutti, quale che es-

so fosse. Cercai disperatamente di ricordarmi di quello che, a parte levarmi i peli del setter dai pantaloni, avevo fatto nel corso degli ultimi quattro o cinque minuti: mi affidai all'ispirazione più azzardata, e scommisi sul tutti numero tre. Ouf, era proprio quello che portava alla cadenza! Avevo imparato la prima grande lezione della mia collaborazione con la Toronto Symphony: o prestare la più totale attenzione a quello che si fa, o avere accanto a sé solo cani a pelo corto.

Mi è difficile mantenermi obiettivo riguardo ai meriti della Toronto Symphony. Non è che cerchi di svicolare diplomaticamente: credo che sarei in grado di dare una valutazione oggettiva della Filarmonica di Wiesbaden, dell'Orchestra di Salt Lake City o di qualunque altra orchestra io abbia avuto l'occasione, anche se non di frequente, di osservare di persona. Ma per quel che riguarda la Toronto Simphony non è così facile. Senza dubbio ciò è dovuto al fatto che la conosco da troppo tempo e che abbiamo suonato insieme troppo spesso (con lei ho fatto la mia prima esperienza con i principali concerti per pianoforte e orchestra). Il fatto è che gran parte dei suoi veterani mi sembrano oggi esattamente gli stessi di quando feci il mio debutto professionale con loro. Mi sembra in qualche modo di essere cresciuto in loro compagnia. Da quando ero bambino li ho sentiti suonare l'essenziale del repertorio sinfonico, spesso prima che da qualunque altra orchestra. Sono diventati un punto di riferimento, un metro di giudizio molto speciale; ognuna delle caratteristiche proprie di quest'orchestra, e che un osservatore più perspicace sceglierebbe forse di commentare a una a una, mi sembra rientrare nell'ordine naturale delle cose, nel modo in cui si dovrebbe suonare tutta la musica sinfonica.

Non potrei dunque fare a meno di essere parziale nei loro confronti e, in un certo senso, l'affetto che ho per la Toronto Symphony è lo stesso che ho per uno o due miei pianoforti. Si tratta di strumenti dalla meccanica alquanto speciale, e alcuni sostengono che essi contravvengono alle regole fondamentali di costruzione cui ogni pianoforte che si rispetti deve attenersi. Uno di questi — che riservo al mio uso personale a casa — per uno strano concorso di motivi, quali la sistemazione della sua meccanica, l'igrometria del luogo e l'inveterata superstizione che mi è propria, non è più stato accordato, glielo giuro, da oltre dodici anni. Eppure ho l'impressione che risponda a ciò che desidero, che suoni alle mie orecchie e sotto il mio tocco come vorrei, meglio, a dire la verità, di qualunque altro pianoforte domestico che io conosca. Per me — a prescindere dall'imprecisione o meno di alcune sue ottave, perché non sono assolutamente più in

grado di descrivere il suo effettivo stato di accordatura — esso rappresenta dodici anni ininterrotti di sodalizio tattile. Mai più lascerò che un accordatore gli si avvicini neanche da lontano, come non accetterei di sottopormi a un esperimento di amnesia. Sono questi all'incirca i miei sentimenti nei confronti della Toronto Symphony: con i ricordi non si scherza.

Indice dei nomi

Fonti iconografiche

Archivi di famiglia:	Primo inserto -	pp. II, III
	Secondo inserto -	pp. XVI (in basso)
Archivi CBS:	Primo inserto -	pp. I, VI, VII, VIII, IX
	Secondo inserto -	pp. I, II (in alto), VI, VII (in basso), VIII-IX, XI, XII, XIV, XV, XVI (in alto)
Jock Carroll:	Reportage fotografico	
	Primo inserto -	pp. IV, V, X, XI, XII
	Secondo inserto -	pp. II (in basso), III, VII (in alto), XIII
Collezione Bruno Monsaingeon:	Secondo inserto -	pp. IV, V, X
Diritti riservati:	Foto di copertina	

Finito di stampare presso Stampatre - Torino

Ristampa							Anno
8 9 10 11 12 13							2012 13 14 15 16 17